الزحاف والعلة

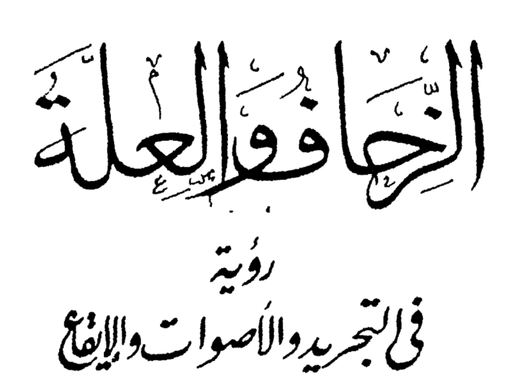
رؤية

في التجريد والأصوات والإيقاع

الدكتور
أحمد كشك
كلية دار العلوم . جامعة القاهرة

الناشر: مكتبة النهضة المصرية

إهداء ٢٠١٢
محمد صالح الضالع
جمهورية مصر العربية



الدكتور
أحمد كشك
كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

الناشر: مكتبة النهضة المصرية

إهداء

إلى دار العلوم
مجد العربية وجلالها
هل تعطف على بقبول هذا الإهداء !

أحمد كشك

بسم الله الرحمن الرحيم

وما التوفيق إلا بالله العزيز الحكيم وبعد .

فما كان لهذه الرسالة أن تُطْبع رغم أنّ صاحبها سجّل موضوعها أوائل عام ١٩٧٥ م بكلية دار العلوم جامعة القاهرة ، وناقشها أواخر عام ١٩٧٨ م لولا أنّ رفقة من زملائى وتلاميذى أكّدوا لى أن فى طبعها نفعًا للمهتمين بالدراسات العروضية وأنّ معينًا من أفكارها ومحاولاتها أُحِسُّ بهاتف مماثل له فى دراسات ظهرت بعد هذه الرسالة ، وأنّ قراءة أخيرة لى بيَّنتْ أن فيها شيئًا ما من الممكن أن يجد قبولا لدى القارئ والدارس اليوم .

وقد أبقيت هذه الرسالة ؛ رسالة الدكتوراه على حالها دون أدنى تغيير اللهم إلا تغييرًا طفيفا لحق عنوانها ؛ حيث أضحى « الزحاف والعلّة ، رؤية فى التجريد والأصوات والإيقاع » بعدما كان « الزحافات والعلل فى عروض الشعر العربى ، دراسة وتقويم » . وقد خشيت من إطلاق العنوان السابق أن يفهم القارئ أننى احتكمت فى فهم علاقة الزحاف والعلة فى عروض الشعر العربى على النظام وحده ؛ وهذا غير حاصل فى الرسالة ؛ لأن اعتماد العلاقة لم يقف عند حدّ النظام ؛أى التجريد وإنما أضاف قيمة الاستعمال من خلال علاقات صوتية كالكم والنبر والمقطع وعلاقات موسيقية أبرزها الإحساس بقيم الزمن والسكت والإنشاد ، كما خشيت أيضًا أن يفهم أنّ درس الظاهرة كان وقفًا على وجهة التراث وحده مع أنَّ الدرس يضع القديم مع الحديث فى موقع حوار واحد ساعيا إلى الإمساك بالخيوط التى تفسّر نظرية العروض وعلاقتها بالواقع والاستعمال .

فهل كان فى إطلاق حرية الحبيس شيئًا من حقٍّ أو صواب ؟ لله الأمر من قبل ومن بعد عليه التوكل وإليه الإنابة .

أحمد كشك

تقديم

قضية الوزن الشعرى من ألزم القضايا للإحساس بقيمة هذا الفن الذى واكب الإنسان منذ وعى حضارته حتى الآن وهى أكثر لزوما للأمم التى يثرى فيها الشعر الغنائى ؛ ومن هنا تضيع الغرابة إذا علمنا أنها لب من لباب الفن الشعرى للعرب حيث كانت وما زالت مثار بحث يدفعه تفكير واع واستقصاء واسع لم يتوان عن تسجيل ظاهرة من الظواهر المرتبطة بهذه القضية . وتضيع الغرابة إذا سمعنا قائلاً كابن رشيق يدرك أن « الوزن أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية »[1] .

ولأن الموضوع موضوع تراث فنى بأكمله فإن ما كتب عنه من دراسات لايقف عند حدود جهد بعينه أو فترة بذاتها وإنما يجب أن تنطلق هذه الدراسات متكاتفة لتواكب الفهم والتفسير ومن أجل ذلك أحسب أن بى حاجة تستطيع أن تلقى ضوءاً ما على عطاء من عطاءات هذا العلم ومن هنا اخترت دراسة موضوع شائك فى إطار قضية الوزن الشعرى تحت عنوان « الزحافات والعلل فى عروض الشعر العربى دراسة وتقويم » .

لقد كتبت دراسات كاملة عن موسيقى الشعر العربى تناولت بحوره وصور تلك البحور وكانت هذه الدراسات تورد الزحافات والعلل إيرادا جزئيا غير مستقل فى الفهم ، ومن ثم كان لزاما أن يخصص موضوع شامل يحاول أن يحوى هذه الظاهرة وأبعادها يحتم هنا أن فهم موضوعنا وإدراكه مرتبط تماما بإدراك وفهم الوزن الشعرى ؛ لأن الوزن الشعرى إذا كان نظاما فإن هذه الزحافات والعلل تصور سياقى لذلك النظام . ومن هنا فقد ترددت صورتها بين

---

(١) العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده .

كونها إكمالا لصيغة النظام وكونها خـروجا عليه بيد أن ذلك لاينفى كونها ضربا يتحقق به الإيقاع النهائى للوزن الشعرى .

أن النظام يتخذ طابع الثبات بينما الواقع الشعرى متحرك ويصبح لزاما على ذلك الـواقع إذا ما تعـرض لأمر ما فـى السياق أن يـعدل من نـظامه بقـدرٍ ما ليحافظ أخـيرا على توازنه وإيقاعـه . وتبدو صعوبة هذه الظـاهرة فى أنها وإن كانت سمة من سمات الوزن إلا أنها سمة متـداخلة غير مسطحة يلمح وجودها داخل الوزن التام المفـروض ؛ ومن ثم كانت صعوبة تفسـيرها برغمْ المحاولات التى بذلها الدارسون في حصرها وتسجيلها .

وليست هذه القضـية لاحقة للوزن الشعرى في دراسته فـمذ وضع الخليل ابن أحمد قواعد العـروض العربى التى استقرأها من الشعر الـعربى المسموع لم يتوان وقتها عن تناول التغييرات التـى تعترى تلك البحور من زحافات وعلل . فالقـضية فى ذهنه كـانت قضية لحظـة واحدة تصور فيهـا البحر وزحافاتـه معا وكيف تنفصم ، والشعر الذى هو وعاء فكره قد حواهما معًا !

فى دراستنا لـهذه الظاهرة لن يكون إحساسـنا بها مجرد حصر لمصطـلحاتها وتعريـفاتها ولا مجـرد استقراء لنمـاذج تؤكدها فحـسب وإنما سوف يتـركز فى محاولة إيجاد تفسير لهذه الظاهرة التى هى جزء من بنية الإيقاع الشعرى .

ولأننا نحاول إيجاد تفسير لارصد ؛ فإننا لن نفرق فى كثير من الأحيان بين رؤية دارسى هذا الفن قدامى ومحدثين بمعنـى أن نخصص للقدامى جزءًا يتلوه ما للـمحدثين بل أننـا سنربط بين هذه الـرؤى المختلفة فى إطـار واحد لأن في جماعهما معا محـاولة لشمول الفهم والتفسير . ولن يغيـب عنا قبل أن نسجل شيئا ما أن نعظم جهد دارسى العربية القدامى فجهدهم يدل على عبقرية ساطعة قل مثيلها في التراث الحضارى فأستاذ هذا الفن ومؤسسة في العربية الخليل ابن أحمـد قد أعطانـا أسس هذا العـمل الإبداعـى واستطاع أن يـكون إطارًا كلـيا

هندسيا وإيقاعيًا لموسيقى الفن الشعرى كله وإن رجلا يوجد هذا النظام الكلى من خلال معطيات شعرية أساسها الاستقراء - لمدرك تمامًا ما يحيط بهذا النظام من أمور جزئية وهو إن لم يحاول رصد هذه الأمور الجزئية كلها مع إمكان تفسيرها فكفاه تحقيق النظام وعلى من يأتى بعده محاولة التفسير لكل مالم يعرضه الخليل بإسهاب وإن تناوله فى إيجاز .

يصعب علينا أيضًا أن ننقص من قدر المحاولات الجادة التى جاءت بعده والإلماعات الذكية التى رصدها علماء العربية القدامى وهم كثير فإن وقفة متأنية أمام إشاراتهم لتبين ثراء عطائهم وتحدد قيمة ما نقدم ونعمل فلسنا فيما نقدم - إن أدركنا الصواب فيما نقدم - إلا خيطا موصولا بعطاء هؤلاء العلماء وسوف يبين البحث فى صفحاته حقيقة ذلك .

فهل ينكر جهد من جاء بعد الخليل وحافظ على عطاء هذا الفن من أمثال ابن فارس والجوهرى والزمخشرى وابن عبد ربه والتبريزى وابن رشيق وحازم القرطاجنى والدماميني وغيرهم من علماء العربية ؟ وهل ينكر أيضًا الجهد المبذول للمحدثين والذى واكبته بداية استشراقية لمحاولة التعرف على هذا الفن من خلال رؤى صوتية وموسيقية ؟ هل ينكر جهد المستشرقين من أمثال ايوالد وفرايتاغ وجويار وفايل ؟ فكلهم حاولوا التقرب من تفسير كثير من ظواهر الوزن الشعرى كذلك لايمكن أن ننكر الدراسات الحديثة حول هذا الفن والتى كثرت فى هذه الفترة مما يوحى بالاهتمام البالغ بقضية الإيقاع الشعرى تلك الدراسات التى لم تقف عند حدود بيئة عربية وحدها فالآن يوجد اهتمام نسبى بهذا العلم إذ توجد دراسات وجهود لبعض الدارسين المحدثين نذكر منها دراسات الأعلام إبراهيم أنيس ومحمد مندور - رحمهما الله - وعبدالله درويش وشكرى عياد ومحمد النويهى وكمال أبو ديب وطارق الكاتب ونازك الملائكة وغيرهم ممن تعد دراساتهم إسهاما حقيقيا فى هذا الحقل الذى نحن بصدد اجتيازه .

لقد سئم كثرة من الدارسين[1] أمر الزحافات والعلل راغبين عنها مقللين من شأنها مطالبين محوها إن أمكن من الدراسات العروضية وهم فى ذلك لايفرقون بين الاعتبار التعليمى والاعتبار العلمى . فاختصر ما شئت من أسماء وأنس ما أردت من مصطلحات إذا كنت فى مجال تعليمى ؛ لأن الحذف هنا منوط بقدرتى المعلم والمتعلم على الإدراك والفهم . أما إذا كنا فى إطار علمى نحاول من خلاله إيجاد رؤية تفسيرية فنحن لانغفل أمرا مهما صعب على المتعلم ولاتقلقنا كثرة المصطلحات والتعريفات فلاشك أنها تعبير عن ظواهر موجودة وإلا لما كان لها أن توجد إن كان ما تعبر عنه غير موجود . إن وسم البعض لمصطلحات الزحاف والعلة بالتعقيد نسيان لحقيقة أنه ليس العلم الذى تكثر مصطلحاته . فلست أجد فيما قيل إلا تعميما ظالما . إننا نرفض هذه المصطلحات إذا قلت عن ظواهرها بأن عبر مصطلح واحد عن ظاهرتين مختلفتين أو كثرت أيضًا وذلك بأن عبر مصطلحان عن ظاهرة واحدة وإذا كان الإيقاع الموسيقى للشعر العربى واسع الغنى والثراء فهل ننفى ذلك الغنى والثراء بضياع ما يحددهما وما يدل عليه ! إننا لاندرس ظاهرة الزحاف والعلة على أنها مصطلح أخلاقى يقوم قصورا أو يكمل نقصا ولكننا ندرسها باعتبارها ظاهرة تصف حالة إيقاعية لصورة من صور البحر الموسيقى فكما قلنا إنها ظواهر سياقية مع فهمنا للسياق هنا فهما خاصا أى على أساس أنه الصورة السياقية التى تحدث عند محاولة تطبيق النظام الذى فرض بدءا حين حددت للشعر العربى أطره التى اكتشفها الخليل . وإذا كانت فى الشعر العربى زحافات وعلل فإن

---

(١) يرى الدكتور كمال أبو ديب فى كتابه فى البنية الإيقاعية ص ١٠٧ أن فهم الحيوية فى الإيقاع الشعرى منوط برفض مفهوم الزحافات والعلل ويرى أن العقل العربى حين بحث فيها قد أضاع جزءًا من براءته ، ورصدهم للزحافات فيما أرى ليس إلا تسجيلا صادقا فى معظمه للواقع الشعرى وتبقى مهمة التفسير التى حاولوا جاهدين الوصول إليها لمراحل الفكر العربى المتعاقبة فعلينا أن نحلل ونبرر لا أن نحذف ونعيب .

الشعر الأوربى أيضًا فيه ما يسمونه بالاحلال Substitution فتراهم كما يقول الدكتور مندور : « يضعون مقطعا أسبونديا محل مقطع داكتيلى أو مقطع ايامبى . وفى الشعر الأوربى والعربى معا لايغير هذا الاحلال من اسم التفعيل الأصلى . واذن فكل الأشعار من هذه الناحية لاتختلف فى شىء [1] وإذا كانت الزحافات والعلل ضرورة أو مطلبا من مطالب موسيقى الشعر فهما بحاجة إلى سعى دائب لفهمهما وتفسيرهما .

ونحن محتاجون إذا إلى دراسة هذه الظاهرة ولكى تكون الدراسة شاملة فإنها لن تقام على بناء تجريدى وحده يكتفى بمعطيات فرضية لايمكن إخضاعها لتطبيق . ولن تقام أيضًا على بناء واقعى وحده يغفل ما للمعطيات النظرية من قدرة على الإبداع . لكنها ستقام على تمازج كامل بينهما لأن أى إحساس واقعى مهما أوغل فى واقعيته يحمل فى كينونته تجريدا نظريا فكم كان المنظور مقيما لواقع لم يكن له وجود ! وكم كان الواقع مثيرا لمنظور تجريدى لم يك مدركا قبل ذلك ! ومن هنا فسوف نتسامح فى تصور مجموعة من الافتراضات ما دامت هذه الافتراضات يمكن أن تحقق لها بيئة واقعية من موسيقى الشعر العربى . وسوف نناقش بعض أفكار تجريدية تعبر عن كلية النظام كتلك العلاقة القائمة بين فكرة الدوائر الخليلية التى أشبعها البعض هجوما ونقدًا قائلاً بضآلة قيمتها ومحدداً هذه الضآلة بمدى فائدتها للمتعلم والمعلم لموسيقى الشعر أو لمتلقى الشعر ومنشئة . وقد قلنا نحن لا نُعلِّم ظاهرة وإنما نرصد ونفسر . كما يتضح من خطوات البحث .

إن الفكرة التى تحرك بحثنا تدور حول ما يلى : كيف تكون الزحافات والعلل تغيرات تطرأ على النظام المفروض بالنقص أو بالزيادة ومع ذلك لانحس

---

(١) فى الميزان الجديد - للدكتور محمد مندور ص ٢٢٨ .

فى وجود معظمها بخلل فى الإيقاع وذلك بالرغم من خروج هذه التغييرات عن الإطار الموسيقى المفترض ! لقد زيد عنصر وحذف آخر وبحساب الكم لابد من خلل ما فى النظام الموجود . هذا الخلل يجب أن يدرك ويحس فى فن أساسه التذوق السمعى ، لكن الغريب أن الذوق السمعى لايعيب ذلك النقص أو تلك الزيادة بل يكاد لايحسهما فكيف كان ذلك ؟ هذا هو السؤال الذى تحوى إجابته قدرة على اكتناه الأساس الشعرى ومن ثم كان لزاما أن تثار هذه الأمور مجتمعة . فهل يتأتى للكمّ إذا جعلناه مفسرا للإيقاع الشعرى،تفسير هذه الظاهرة ؟ هل يتأتى للنبر وهو فرضية تلح على كثير من الدارسين تفسيرها . هل يتأتى للمدى الزمنى أن يكون وسيلة أيضًا للتفسير ؟ هل يمكن أن تكون هذه الظاهرة نتيجة أخطاء الرواة فى تسجيل الشعر ومن ثم فهى أمر زائد على الإيقاع حيث لم تكن مطلبا للشاعر بل خطأ من الراوى ؟ هل يمكن ألا يقف التفسير عند حدود فرض بعينه أو أن الأمور تتشابك لحل هذه الفكرة . هل وهل ! فكل هذه الأسئلة فروض واجبة تحتاج إلى بحث واستقصاء تستخدم فيه معطيات علوم كثيرة أيا ما كان صاحب هذه المعطيات من القدامى أو المحدثين .

لقد وسمت الزحافات والعلل لدى العروضيين بأن منها ما يستحسن ومنها ما يقبح ولن يستحسن زحاف إلا إذا كان شعره مقبولا وكان ذا إيقاع منتظم .

فكيف تأتّى ذلك الوقع مع وجود ذلك الزحاف ؟ كذلك لن يقبح زحاف إلا إذا رفض شعره لاختلال وقعه فلأى مدى يمكن أن يرفض الإيقاع الموسيقى للبيت أمثال هذا الزحاف ؟ ذلك مطلب يحتاج إلى محاولة جادة للتفسير . ولكن هل يقف التفسير عند رصد التفعيلة وحدها أو الشطر أو البيت أو القصيدة ؟ احتمالات لعل البحث فى أبوابه وفصوله يدرك جواب بعضها من خلال محاولاته لدراسة هذه الظاهرة فإلى البحث لعل التوفيق فى التفسير يكون ميسمه وهدفه .

الباب الأول

مفهوم الزحافات والعلل

ويحتوى على فصلين :

الأول : الزحافات والعلل لدى دارسى العربية - عرض وتسجيل .

الثانى : فهم الزحافات والعلل من خلال الدوائر .

الفصل الأول

الزحافات والعلل
لدى دارسى العربية عرض وتحليل

حين نحاول فهم مصطلحى الزحاف والعلة مركزين على الدلالة اللغوية وحدها فإننا نخرج قبل البحث بإيحاء يسم الظاهرة بالرفض وعدم القبول وإذا كان جزء من **الزحاف** متفقا فى دلالاته مع ذلك المفهوم اللغوى فإن جزءًا آخر كبيرا ينأى عن هذا المفهوم . ففى دلالته اللغوية يقول بعض العروضيين : « وسمى هذا التغيير زحافا ، **وزحفًا** لما يحدث فى الكلمة من الإسراع بالنطق بحروفها لما نقص منها مأخوذ من قولهم زحف إلى **الحرب** إذا أسرع النهوض إليها قال امرؤ القيس :

فأقبلتُ زَحْفًا على الركبتين فثوبًا نسيتُ وثوبًا أَجُرْ[1]

ولعل فى دلالة البيت السابق ما يوحى بأن التغيير نقص حدث عن طريق الإسراع المعيب . أن استخدام العروضين لفظ الزحاف يشعر كما يقول الدكتور عبدالله الطيب : « بأنهم رأوه من قبيّ الخلل ، إذْ أصل الزحاف من زحف البعير إذا أعيا فجر فِرْسَنَه فكأن الشاعر عندهم أصابه اعياء فجر فرسن كلامه جرا ليكمل التفعيلة وأحسب أنهم أرادوا هذا الاصطلاح أول الأمر لأمثال قول الاخطل :

مفترش كافتراش الليث كلكله فوقعة كائنٍ فيها لـه جَزَرُ

وقول امرئ القيس :

ألاَ ربُ يوم لك منهنّ صالحٍ ولاسيّما يوم بدارة جلجل

ثم اضطروا إلى إطلاقه على غيره مما يشبهه من مخالفة المقاطع للتفعيلات التى لايظهر أمره لأذن العروض »[2] .

---

(١) الصيون الغامزة فى خبايا الرامزة ص ٧٨ .

(٢) المرشد فى فهم أشعار العرب جـ ٣ ص ٨١٦ ويقول فى الهامش « على أن هذا الوصف لايخلو من إدراك عميق لحقيقة الزحاف الموسيقية من جانبهم إذْ كأنهم فطنوا إلى أن النغمة فى ذات نفسها تامة وأن تلك المقاطع مزاحفة » .

إن ما عـرضه الدكـتور الطيـب يعطـى إيحاء بـأنّ الدلالة اللـغوية واكـبت مجمـوعة من الزحـافات المرفوضة أسـاسًا والتى هى من قـبيل الاعيـاء ثم كان التعمـيم لذلك المصطح بـعد ذلك غير مواكـب لكل زحاف ، هذا التعـميم فى إطلاق المصطلح يتـضح أمره من خلال فكر علماء العربـية الذين يرون الزحاف رؤيتين : رؤيـة بيّنَةِ الحسن وهى مـنوطة بالاتزان والانـسجام الموسيـقى ورؤية قبيحة وأحسبـها قرينة التفكك والاضطراب . يقول ابـن رشيق : « ومنه أعنى الزحاف ما يستحسن قليله دون كثيره كالقبل اليسير والفلج واللثغ »[1] وكل هذه الأمور دلالات جمـالية . ويقول أيضًا : « ولـست أحمل أحدا علـى ارتكاب الزحـاف إلا ما خفّ مـنه وخفـى ولو أن الخلـيل يرحـمه الله - وضع كـتاب العروض ليتكلـف الناس ما فيه من الزحاف ويجعلوه مثـالا دون أن يعلموا أنها رخصة أتت بـها العرب عند الـضرورة لوجب أن يتكـلف ما صنعه مـن الشعر مزاحفا ليدل بذلك على علمه وفضل مانحا إليه »[2] .

ليس فـى هذا النص لابن رشيـق ما يوحى بالـرفض المطلق للـزحاف لأنه زحاف معيـب خارج عن النظام بل للإفـراط فى استخدامه والإطلاق فـيه فهو رخصة جاءت لـضرورة عند العرب فـواجب إذا أن يتبع فى أمـره ما جاؤا به . وإذا كان مدار صـحته مبنيـا على هذا الأساس فـما أكثره ومن ثم مـا أحقه أن يستخدم ويصـبح ذا عطاء يحتاج إلى تفسـير يوضح قيمته الموسيـقية . لقد كان صاحب العيون الغامزة أوضح رأيا فيما يتصل بالزحاف . يؤكد ما نراه ، حيث يقول عنـه « فتارة يكون حسنـا وتارة يكون صالحا وتـارة قبيحا فالحسـن ما كثر استعـماله وتساوى عنـد ذوى الطبع السلـيم نقصان النـظم به وكماله كـقبض فعولن فى الطويل والقـبيح ما قل استعماله وشق على الطباع الـسليمة احتماله

---

(١) العمدة جـ ١ ص ١٣٩ .

(٢) السابق جـ ١ ص ١٥٠ .

كالكف فى الطويل ، والصالح ما توسط بين الحالين ولم يلتحق بأحد النوعين كالقبض فى سباعى الطويل . . . فينبغى للشاعر أن يستعمل من ذلك ما طاب ذوقه وعذب سوقه ولايسامح نفسه فيعتمد الزحاف المستكره اتكالا على جوازه ، فيأتى نظمه ناقص الطلاوة قليل الحلاوة ، وإن كان معناه فى الغاية التى تستجاد - اللهم إلا أن يستعمل من ذلك ما قل وخف عند الحاجة والاضطرار »[1] .

ويدل هذا النص وإن كان فيه تعميم على أن الزحاف ليس معظمه معيبا وأن مدار الصواب راجع إلى تساويه مع الصورة الكاملة غير المزاحفة وأن الحكم بهذا الصواب أمره ملك ذوى الطبع السليم حين يقبلون بعض المزاحفات دون إحساس منهم بإضطراب الإيقاع . ومن هنا كانت قدرة الزحاف متروكة للشاعر يستعمل منها ما طاب ذوقه وعذب سوقه أى ما وافق الإيقاع الموسيقى .

ويؤكد ذلك ما رآه صاحب العيون الغامزة من « لو أن ناظما نظم قصيدة من بحر الطويل والتزم فى جميع أبياتها قبض الجزء الخماسى حيث وقع لم يكن ذلك مخرجا لها عن أن تكون من ذلك البحر مع أنك لاتكاد تجد عربيا يلتزم قبله »[2] .

وإذا كان حديثنا منصبًا على رفض دلالة الزحافات اللغوية حين تتخذ تعميما لما يدور تحت هذا المصطلح من قضايا فمن الأولى أن نرفض الدلالة اللغوية التى ينطلق بها مصطلح العلل فما أبعد ما يدور تحت هذا المصطلح من تصور العلة والمرض فمعظم العلل الواردة فى قصيدة الشعر محكوم عليها

---

(١) العيون الغامزة ص ٨٦ .

(٢) العيون الغامزة ص ٢١ .

بالإلزام وإذا كان من خاصة العلة اللزوم فما أحسب أن أمرا لازما ومطلوبا يوسم بالضعف وهذا مخالف لكونها مطلبا من مطالب الإيقاع فى البيت .

اللغة في واد والمصطلح فى واد . ومن ثمّ لن يكون مصطلحنا اذن دليل اعياء ولاضعف لأننا بسبيل رصد للظاهرة ما وافق منها الانسجام بررنا انسجامه وما نافره بررنا أيضًا رفضه ونفرته فلنترك الآن دلالة اللغة ولنذهب إلى مصطلحنا لنأخذه ممثلا لظاهرة تابعها دارسو العربية رصدا وتفسيرا وسوف نحاول الآن عرض الزحافات والعلل الواردة حسنه كانت أو قبيحة لنكون على بينة من أمرنا حين نبدأ الفهم والتفسير وسوف نستخدم فى حديثنا التالى التفعيلة نموذجا للمزاحفة والصحة مع علمنا بأن اتصال الزحاف والعلة بالبحر والبيت آكد من اتصالهما بحدود التفعيلة مفردة منعزلة . وسوف نجعل عرضنا التالى متخذا طريق العروضين فى التقسيم حيث يبدأون أولا بالزحافات ثم يثنون بالعلل ثم بعد ذلك يأتون بالعلل الجارية مجرى الزحاف وأخيراً الزحافات الجارية مجرى العلل .

فإلى القسم الأول المسمى بالزحاف :

وهو تغيير ثوانى الأسباب فى التفعيلة[1] فلو فرضنا أن تفعيلة ما مكونة من سببين خفيفين ووتد مجموع كمستفعلن فإن التغيير الحاصل للسببين (مس) و (تف) الخاص بساكنيهما لموسوم بالزحاف والمراد بالسبب هنا خفيفا كان أو

---

(١) التعريف السابق هو ما ارتضاه بعض الحذاق . وقد عرف الزحاف بتعريفات أخرى غير هذه وكلها مدخول كما يقول الدمامينى . فقيل هو تغيير لايلزم ولايكسر الوزن . وقيل تغيير عدمه أحسن من وجوده وذلك منتقض كما يرى الدمامينى بقبض فعولن التى قبْل الضرب الثالث من الطويل فإنه أحسن من عدم القبض اتفاقا وكذلك مزاحفة مفعولات فى المنسرح قبل ضربها مستعلن . . وقيل فيه هو الذى وجوده فى الشعر أكثرى . . وقيل هو حذف ساكن السبب الخفيف . . فهذه عدة تعريفات جمعها صاحب العيون الغامزة وحاول نقضها وارتضى التعريف الذى أتينا به . راجع العيون الغامزة ص ٩٧ . بتصرف .

ثقيلا كما يراه العروضيون هذا التغيير الذى يعترى ثوانى الأسباب يكون تارة بإسكان الثانى المتحرك وتارة بحذف الثانى الساكن أو المتحرك والزحافات منها ما هو مفرد ومنها ما هو مزدوج وسوف نرصدها الآن بادئين بالزحاف المفرد أولا ثم المزدوج ثانيًا والزحاف المفرد منه ما يعترى ثانى الجزء وهو :

(أ) **الإضمار** : عبارة عن إسكان الثانى المتحرك من الجزء[1] - أى من التفعيلة - وإنما سمى مضمرا كما يرى التبريزى « لأنك أخذت حركته وتركته ساكنا - ومتى شئت أعدت الحركة فصار إلى ما كان عليه فشبه بالاسم المضمر الذى متى شئت أظهرت ومتى شئت أضمرت »[2] وهو فى دلالته اللغوية يعبر عن الإخفاء .. وقيل مأخوذ من قولك « أضمرت البعير جعلته ضامرا مهزولا »[3] . والمناسبة أنَّ « حركة الجزء لما ذهبت وأعقبها السكون ضعف بسبب ذلك فشبه بالضامر المهزول »[4] . ودلالة ما سبق تعطينا إيحاء بأن الاضمار إخفاء للحركة فلماذا لم يستخدم تعبير التسكين ؟ لعل هناك فرقا صوتيا بين الإسكان والإضمار يقال إن الإخفاء هنا اخفاء للحرف الذى يتحمل الحركة ويبدو ذلك من قولهم « لما كانت حركة الحرف تميزه وتظهره وأسقطت كان إسقاطها إخفاء لبعض الحروف فسمى لذلك اضمارا »[5] وليس يغنى هذا التفسير فى حسبانى لأن الاخفاء هنا منوط بالحرف . والصوت قرين اللغة لاقرين الوزن .

ويخص الإضمار تفعيلة واحدة هى تفعيلة الكامل متفاعلن كما يظهر فى

(١) راجع العقد الفريد جـ ٥ ص ٤٢٦ . والعمدة جـ ٢ ص ٣٠٥ الكافى فى العروض والقوافى ص ٥٩.
(٢) الكافى فى العروض والقوافى ص ٥٩ - ٦٠ .
(٣) العيون الغامزة ص ٨١ .
(٤) العيون الغامزة ص ٨١ .
(٥) السابق ص ٨١ .

الجدول التالى [1] :

	نوعها	حركتها وسكناتها	مقـــــاطعهـا	وحداتها
التفعيلة قبل المزاحفة	مُتَفاعِلن	o // o ///	م ت فا ع لن ∪ ∪ - ∪ - ص ح ص ح ص م ص ح ص ح ص	فاصلة صغرى + وتد مجموع
التفعيلة بعد المزاحفة	مْتَفاعلن	o// o/o/	مت فا ع لن - - ∪ - ص ح ص ص م ص ح ص ح ص	سببان خفيفان + وتد مجموع

(ب) **الخبن** : عبارة عن حذف الـثانى الساكن من ثانى التـفعيلة[2] والخبن فى اللغة « أن يجمع الرجل ذيل ثوبه من أمامه فيرفعه إلى صدره فيشدّه هناك

---

(١) فى هذا الجدول والجداول التالية تمثل التفعيلة مزاحـفة وغير مزاحفة من خلال حركاتها وسكناتها ومن خلال تصورها المقطعى كـما يراه المستشرقون وكما يصوره علماء اللـغة المحدثون ومن خلال وحداتها لدى العروضيين . والمـقطع القصير المكـون من حرف واحد فقط والذى تمثـله الميم من كلمة مُتَـفاعلن يرمـــز له بعدّة رموز بـالشرطة المالـة (/) وبرمز (∪) كما هو مالـوف لدى المستشرقين وترجـمتـه الصوتية بـ (ص ح) والصاد رمز للصامت والحاء رمز للـحركة الطويلة . والمقطع المتوسط المكون من حرفين يرمز له بالشرطة المالة والسكون (o/) ورمزه المألوف لدى المستشرقـين (–) وترجمته الصوتية تختلف بحسـب نوعه فإن كان مُغْلقا مقفلا كالكـلمات (مِنْ عَنْ – لم) كان رمزه (ص ح ص) . وإن كان مفتوحـا مثل الكلمات (يا / لا / فا) كـان رمزه (ص م) والميم إشارة للحركـة الطويلة . والمقطع الطويـل المغلق أو المفتوح ومداره فى النهـاية يرمز له فى الكلمات بكـر وذئب وعمرو الموقوف عليها صوتيا (ص ح ص ص) . وفى الكلمات « لامْ مانْ صوتيا (ص م ص) .

(٢) راجع العقد جـ ٥ ص ٤٢٦ . والعمدة جـ ٢ ص ٣٠٤ .

على شيء يجعله فيه ، ويقال خبن الخياط الثوب إذا ضم ذيله إليه »[١] .
ووجه الشبه أن التفعيلة لما حذف ثانيها وانضم بذلك أولها من ثالثها شبه ذلك بالثوب إذا خبن . والخبن قرين تفعيلات أربع . فاعلاتن . فاعلن . مستفعلن . مفعولات . ولكون هذه التفعيلات عنصرا أساسيًا فى كثير من البحور يكون الخبن ظاهرة تعترى كثيراً من البحور .

	نوعها	حركاتها وسكناتها	مقاطعها				وحداتها
التفعيلات قبل المزاحفة	فاعلاتن	o/ o// o/	فا - ص م	ع ∪ ص ح	لا - ص م	تن - ص ح ص	سبب خفيف + وتد مجموع + سبب خفيف
	فاعلن	o// o/	فا - ص م	ع ∪ ص ح	لن - ص ح .		سبب خفيف + وتد مجموع
	مستفعلن	o// o/ o/	مس - ص ح ص	تف - ص ح ص	ع ∪ ص ح	لن - ص ح ص	سببان خفيفان + وتد مجموع
	مفعولات	/o/ o/ o/	مف ∪ ص ح	ع ∪ ص ح	لا - ص م	ت ∪ ص ح	سببان خفيفان + وتد مفروق
التفعيلات بعد المزاحفة	فَعِلاتن	o/ o///	ف ∪ ص ح	ع ∪ ص ح	لا - ص م	تن ∪ ص ح ص	فاصلة صغرى + خفيف
	فَعِلن	o///	ف ∪ ص ح	ع ∪ ص ح	لن - ص ح ص		فاصلة صغرى
	مفْعلن	o// o//	م ∪ ص ح	تف - ص ح ص	ع ∪ ص ح ص	لن - ص ح ص	وتدان مجموعان
	معولات	/o/ o//	م ∪ ص ح	عو - ص ح	لا - ص م	ت ∪ ص ح	وتد مجموع + وتد مفروق

(١) العيون الغامزة ص ٨١ .

(جـ) الوقص : يعرفه صاحبا العقد[1] والعمدة بأنه ما ذهب ثانية المتحرك ويتأكد ذلك من قول صاحب العقد :

« وان وجدت الثانى المنقوصا مُحَرّكًا سميته الموقوصا »[2]

وحول الرابطة بين دلالته اللغوية والاصطلاحية يقال اِنّ الوقص لغة « قصر العنق ، وهو أيضًا كسرها ومنه قولهم وقص الرجل إذا سقط عن دابته فاندقت عنقه . فكأن الجزء لما سقط ثانية المتحرك شبه بما اندقت عنقه لأن الثانى من الجزء بمنزلة العنق »[3] لكن صاحب العيون الغامزة يدير نقاشا حول طبيعة الزحاف هل هو حذف للمتحرك الثانى أو أنه تسكين لذلك المتحرك ثم حذف له .

فى نقاشه يؤكد أن خلافا دار حوله إذ يقول : « واعلم أن من العروضين من نقل عن الأكثرين أن الوقص دخول الخبن على الاضمار وأن الأقلين هم القائلون : « من أنه حذف الثانى المتحرك »[4] ومن قال [5] فإنه دخول الخبن على الاضمار يؤكد رأيه بأنه لو كان المتحرك هو المحذوف منه ابتداء لجار فى متفاعلن الخبل إذ لامانع حينئذ منه وليس ذلك بمتحقق فى رأيه لعدم إمكان قبول ثلاث علل حينئذ معا هى الخبن والاضمار والطى .

غير أن السفاقسى يتخذ الرأى المخالف لعدم إمكان زحاف الخيل . فالخبل اجتماع خبن وطى لا وقص وطى ويرى صاحب العيون الغامزة أن الدليل حجة عليه لوجود جزأى الخبن والطي . ويرى أيضًا أن الخبل مرفوض فى متفاعلن

---

(١) راجع العقد جـ ٥ ص ٤٢٦ والعمدة جـ ٢ ص ٥٠٣ .

(٢) العقد جـ ٥ ص ٤٢٦ .

(٣) العيون الغامزة ص ٨٢ .

(٤) السابق ص ٨٢ .

(٥) السابق ص ٨٢ بتصرف .

لأن العلـة كما يرى « فـى امتناع الخبـل مركبة وهـو ما يؤدى إليـه من حذف حرفين أحدهما متحرك ، وكراهية اجتماع أربع حركات »[1] .

هذا النقـاش الذى أورده صاحب العيونِ الـغامزة فى تعريـف الوقص أهو حذف للحركـة وحدها فى متفاعلـن بأن تتحول إلى مفاعـلن أو أنه حذف للحركة بعد تسـكينها بأن تتحول مفاعلن إلى مُتْفاعلـن ثم إلى مفاعلن وأيا ما كان الخلاف بين التصورين فإن المقارنة بين الصورة الكاملة (متفاعلن) والصورة المزاحـفة (مفاعلن) يظـهر لنا أن المحذوف متـحرك لا ساكن ، لأن فرض الإسكان ثم الحذف غير موجود فهل فى ذلك الاعتبار ما يوحى بأن التغيير منوط بالسبب إذا كان خفيفا ومن ثم تحول الثقيل إلى خفيف . أليس فى هذا الرأى ما يـوحى بأن صاحبه ربما قصد التسوية بـين مستفعلن ومتْفاعلن ومِنْ ثم لعلّه تصور تقاربا كبيراً بين بحر الكامل وبحر الرجز !

	نوعها	حركاتها وسكناتها	مقـــــاطعهـــا					وحداتها
قبل المزاحفة	متفاعلن	///o //o	م	ت	فا	ع	لن	فاصلة صغرى + وتد مجموع
			∪	∪	–	∪	–	
			ص ح	ص ح	ص م	ص ح	ص ح ص	
بعد المزاحفة	مفاعلن	//o //o	م	فا	ع	لن		وتدان مجموعان
			∪	–	∪	–		
			ص ح	ص م	ص ح	ص ح ص		

---

(١) صاحب الكافى يرى أيضًا هذا الرأى حيث يقول بعد الإضمار لمتفاعلن : « يجوز إذا صار مستفعلن أن يحذف سببه فيبقى مسـتفْعلن فينقل إلى مفاعلن ويسمى مُوَقوصا والموقوص ما سكن ثانية بعد سكونه وهو مفاعلن فى الكامل » الكافى ص ٦٤ .

وما يعترى رابع الجزء من تغيير يمثله زحاف واحد هو :

الطى .. ويعرف بأنه عبارة عن حذف الرابع الساكن[1] وهذا الزحاف قرين تفعيلة واحدة هى مستفعلن ولقد سمى بذلك لأن الحرف الرابع من الجزء السباعى واقع وسطه ، فإذا حذف التقت الحروف التى قبله بالحروف التى بعده فأشبه الثوب الذى يطوى من وسطه ومقابلة طى الثوب من وسطه بطى التفعيلة ترينا أن الساكن المحذوف وسط فيها لأنه رابع فى السباعية مستفعلن .

مستفعلن	/o /o //o	مس - ص ح ص	تف - ص ح ص	ع ∪ ص ح	لن - ص خ ص	سببان خفيفان + وتد مجموع
مستعلن	/o ///o	مس - ص ح ص	ت ∪ ص ح	ع ∪ ص ح	لن - ص ح ص	سبب خفيف + فاصلة صغرى

والزحاف الذى يعترى خامس التفعيلة هو :

(أ) **العصب** : هو تسكين الخامس المتحرك[2] من التفعيلة ويجوز فى كل مفاعلتن إلا التى فى الضرب الأول من العروض الثانية[3] أى إذا كانت عروض بحر الوافر مجزوءة وضربها مجزوء مثلها . وإنما سمى التغيير عصبا بالصاد المهملة لأن حركة الحرف اعتصبت منه فمنع أن يتحرك وكل شىء عصبته فمنعته الحركة فهو معصوب .. أننا حين ندرك تحديد العصب

(١) راجع العقد جـ ٥ ص ٤٢٦ والعمدة جـ ٢ ص ٣٠٤ . والكافى ص ٤٤ والعيون الغامزة ص ٨٣ .
(٢) راجع العقد جـ ٥ ص ٤٢٦ والعمدة جـ ٢ ص ٣٠٢ .
(٣) الكافى ص ٥٣ بتصرف .

فى بـحر الوافر رافـضين دخوله فـى صورة من صوره نـكون بحاجـة إلى البحث عن أساس للمنع هل مرده الاستقراء أو أن قيما موسيقية تحمل فى ذاتها تفسير هذا الأمر . لقد أطلق على الاضمار سابقًا خفاء الحركة فلماذا لم نعط العصـب هنا سمة الخفاء مع أن الاسكان فيـهما واحد والفرق أن الأول ثان والثانى رابع !

(ب) **القبض** : وهو ثانى زحاف يـعترى خامس التفعيلـة وهو حذف الخامس الساكن[1] فيجوز فى كل فعولن إلا التى فـى ضرب البيت الثالث أن تسقط نونه فيبقى فـعولُ ويسمى مقبوضا ، ويجوز فى كل مفـاعيلن إلا التى فى الضرب أن تسقط ياؤه فيبقى مفاعلن ويسمى مقبوضا [2] .

وعلى هذا فالـقبض داخل فى تفعيـلتين هما فعولن مـفاعيلن والتفعـيلتان قرينـتا بحر الـطويل معا أمـا فعولن وحدهـا فقرينـة المتقارب ومفـاعيلن قـرينة «الهزج» فالخامس المتـحرك حذفه قبض ويوجد استثناء لفـعولن التى فى ضرب البيت الثالث حيث تبقى غير مقبوضة .

ويقول صاحب الكافى : « واعلم أن الأحـسن فى الضرب الثالث من هذا البحر أن تكون فعولن التى قبل الضـرب تجئ فعول مقبوضة لأن هذا البحر بنى على اختلاف الأجزاء اعنى كون أحدهما خمـاسيا والآخر سباعيا ، فلما تكرر فى آخره جزءان خماسيان قبض الأول ليكون فـيه رباعى وخماسى فيكون على أصل ما بنى عليه من الاختلاف »[3] .

فكرة ذكية فى قبـض فعولن فى هذا الضرب الثالث لكى لايـتصور التماثل

---

(١) راجع العقد جـ ٥ ص ٤٢٦ . والعمدة جـ ٢ ص ٣٠٤ .

(٢) الكافى ص ٢٢ .

(٣) المرجع السابق ص ٣٠ .

فى البحر حين تكون كثرة الخماسى غير موحية باختلاف التفعيلتين ومن ثم كان القبض بتجاوب الرباعى مع الخماسى [1] .

أما صاحب العيون الغامزة فيقول فى القبض دون استثناء « وسمى التغيير الثانى قبضا لانقباض الصوت بالجزء الذى يدخله ، وذلك لأنه يدخل فعولن ومفاعيلن ليس إلا »[2] . ويحاول أن يبين سر القبض بقوله : « فإذا حذفت النون من الأول والياء من الثانى انقبض الصوت عن الغنه التى كانت موجودة مع النون ، وعن اللين الذى كان موجودا مع الياء »[3] . وفى تفسيره ذلك المنوط بالغنة ينسى أنه يتحدث عن التفعيلة وحدها بعيداً عن مقابلها فى الشعر الذى ليس بلازم أن يكون نونا أو ياء فذلك تفسير لما فى الميزان لا الموزون ! وأيا ما كان الأمر فإن المفهوم لدينا الآن أن القبض زحاف يعترى خامس التفعيلة بالحذف وهو موجود فى فعولن ومفاعيلن .

مفاعيلن	//o /o /o	م ᴗ ص ح	فا – ص م	عى – ص م	لن – ص ح ص	وتد مجموع + سببان خفيفان
فعولن	//o /o	ف ᴗ ص ح	عو – ص م	لن – ص ح ص		وتد مجموع + سبب خفيف
مفاعلن	//o //o	م ᴗ ص ح	فا – ص م	ع ᴗ ص ح	لن – ص ح ص	وتدان مجموعان
فعول	//o /	ف ᴗ ص ح	عو – ص م	ل ᴗ ص ح		وتد مجموع + متحرك [4]

(١) هذه مقولة تؤكد فكرة لنا عن التماثل والتركيب سوف نعرضها بعد ذلك .

(٢) العيون الغامزة ص ٨٣ .

(٣) العيون الغامزة ص ٨٣ .

(٤) التصور هنا إفرادى .

(جـ) **العقل** : سمى التغيير الثالث عقلا أَخْذًا له من العقل ومعناه المنع ، ومنه عقلت البعير ، لأنه إذا عقل منع من الذهاب والعقل هو حذف الخامس المتحرك[1] ويخص تفعيلة الوافر مفاعلتن وحين تحذف هذه اللام يمتنع أن تحذف نون مفاعلتن حَذرا من اجتماع أربعة متحركات فى توالى البيت إذا جاء بعد التفعيلة مفاعلتن أخرى مبدؤة بوتد مجموع[2] فيكون التصور المرفوض (مفاعَتَ مَفا) أى (//٥ ////٥) .

وصاحب الكافى[3] يورد تصوراً للفعل يرى فيه الزحاف من خلال طريقين كما فعل مع الوقص إذ يعتبره صورة مأخوذة من العصب كما كان الوقص من الاضمار فيرى أن مفاعلتن إذا صارت مفاعلن يجوز أن تحذف ياؤه فيبقى مفاعلن ويسمى معقولا فالمعقول عنده ما سقط خامسه بعد سكونه والمناقشة التى أديرت مع الوقص توضح أمر هذا التصورفى العقل فهل فى ذلك إيحاء بقرب تفعيلة الوافر من الهزج بمعنى أن تتصور الوافر من الهزج ؟ لعل فى ذلك الايحاء ما يوحى بصحة التلاقى بينهما .

مفاعلتن	o/// o//	م U ص ح	فا - ص م	ع U ص ح	ل U ص ح	تن - ص ح ص	وتد مجموع + فاصلة صغرى
مفاعتن	o// o//	م U ص ح	فا - ص م	ع U ص ح	تن - ص ح ص		وتدان مجموعان

(١) العقد جـ ٥ ص ٤٧٦ ، العمدة جـ ٢ ص ٣٠٥ ، العيون الغامزة ص ٨١ .

(٢) العيون الغامزة ص ٨٤ .

(٣) الكافى ص ٥٣ .

ويأتى الزحاف المفرد الأخير خاصا بسابع التفعيلة وهو :

الكف : والمكفوف ما سقط سابعه الساكن[1] وسمى كفا أخذا له من كفة القميص وهو ما يكف من ذيله فكأن الجزء لما حذف آخره شبه بالثوب : إذا كف طرفه ويخص الكف تفعيلة مفاعيلن [2] .

مفاعيلن	//o/ o/ o	م ᑌ ص ح	فا - ص م	عى - ص م	لن - ص ح ص	وتد مجموع + سبب خفيف
مفاعيل	//o/ o/	م ᑌ ص ح	فا - ص م	ع - ص ح	ل ᑌ ص ح	وتد مجموع + وتد مفروق

بزحاف الكف تنتهى الزحافات المفرده ونأتى إلى الزحافات المزدوجة ومن مسمياتها ندرك مدى وهنها وضعفها لأنه إذا أمكننا تحمل تغيير واحد فى بنية التفعيلة فما أصعب أن نتحمل تغييرين فيها إذ لو فرضنا أن التفعيلة السباعية تحمل تغييرين فكيف يقبل الذوق ذلك حين تتوالى فى بحر واحد ! هذه الزحافات هى :

(أ) **الخبل** : والمخبول ما حذف ثانية ورابعه الساكنان[3] كما إذا حذفنا سين مستفعلن المجموعة الوتد بالخبن وفاءه بالطى فصارت متعلن ودلالة الخبل

(١) العقد جـ ٥ ص ٤٢٦ والعمدة جـ ٣ ص ٣٠٤ والكافى ص ٣٦ .

(٢) مفاعيلن تفعيلة مفردة فى الهزج مركبة فى الطويل والكف هنا منوط بالبحر فإذا حسن فى الهزج فهو قبيح فى الطويل .

(٣) العقد جـ ٥ ص ٤٢٦ ، العمدة جـ ٢ ص ٣٠٤ العيون الغامزة ص ٨٥ .

اللغويـة مأخوذة من الخبال وهو الفـساد والاختلال ، يقال يدٌ مـخبلة إذا كانت مختلـة معتلة فكأن التفعيـلة حين حذف ثانيها ورابعهـا شبهت بالذى اعتلت يداه .

مستفعلن	/ه /ه //ه	مس - ص ح ص	تف - ص ح ص	ع ∪ ص ح	لن - ص ح ص	سببان خفيفان + وتد مجموع .
متعلن	////ه	م ∪ ص ح	ت ∪ ص ح	ع ∪ ص ح	لن - ص ح	فاصلة كبرى .

(ب) **الخزل** : وهو ما حـذف رابعه الساكن وأسـكن ثانيه المـتحرك[1] أى مـا اجتمع فيه طى وإضمار وذلك لايكون إلا فى مـتفاعلن ومعناه القطع ومنه سنام مـخزول إذا قطع لما يصـيبه من الدبر فـكأن التفعيـلة لما تكرر علـيها الاعلال شبهت بـالسنام الذى أصابه النبـر ثم قطع فاجتمع عـليها اعلالان وقد يرد ذلك المصطلح بالجيم بـدلا من الخاء أى الجزل ومنه سنام مخزول ومجزول بمعنى [2] .

---

(١) العقد جـ ٥ ص ٤٢٦ ، العمدة جـ ٢ ص ٣٠٥ ، العيون الغامزة ص ٨٣ .

(٢) الكافى ص ٦٤ .

متفاعلن	///o //o	م ت فا ع لن ᑌ ᑌ - ᑌ - ص ح / ص ح / ص م / ص ح / ص ح ص	فاصلة صغرى + وتد مجموع
مُتْفَعِلن[1]	/o ///o	مت ف ع لن - ᑌ ᑌ - ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ص	سبب خفيف + فاصلة صغرى

(جـ) **الشكل** : وهو ما ذهب ثـانيه وسابعه الـساكنان[2] بمعنى أن يجـتمع فى التفعـيلة الواحدة الخبن والـكف معًا مثل فاعـلاتن مجموعة الـوتد بحذف ألفها بالخبن ونونها بالكف فتصير فعلا وشبه ذلك بالدابة التى شكلت يدها ورجلها كما يقول صاحب العيون الغامزة لأن الجزء يمتنع بذلك من انطلاق الصوت به وامتداده كما تمتنع الدابة بالشكل من امتداد قوائمها فى عددها وهذا الشكل فى المديـد والرمل أما فى بحر الخفيف فإنه يخـص مستفعلن لافاعلاتن[3] حيث يقول صاحب الكافى يجوز فى مستفعلن « الكل فيصير متفعل فينقل إلى مفاعل »[4] .

---

(١) هكذا تصبح التفعيلة ستبهية بمستعلن التى للرجز .

(٢) العقد جـ ٥ ص ٤٢٦ ، العمدة جـ ٢ ص ٣٠٤ - ٣٠٥ الكافى ٣٦ .

(٣) ربما رجع ذلك إلى توازن خاص يجعل فاعلاتن فى الخفيف تقبل مالا يقبله المديد أو الرمل .

(٤) الكافى ص ١١٣ .

فاعلاتن	o/ o// o/	قا - ص م	ع ∪ ص ح	لا - ص م	تن - ص ح ص	سبب خفيف + وتد مجموع + سبب خفيف
مستفعلن	o// o/ o/	مس - ص ح ص	تف - ص ح ص	ع ∪ ص ح	لن - ص ح ص	سببان خفيفان + وتد مجموع
فعلاتُ	/ o///	ف ∪ ص ح	ع ∪ ص ح	لا - ص م	ت ∪ ص ح	فاصلة صغرى + متحرك
متفعلُ	// o//	م ∪ ص ح	تف - ص ح ص	ع ∪ ص ح	ل ∪ ص ح	وتد مجموع + متحركان[1]

(د) **النقص** . . وهو تسكين الخامس المتحرك وحذف السابع الساكن[2] فتصبح من خلاله التفعيلة مفاعلتن مفاعلْت أى أنه اجتماع الكف والعصب معا ويقول فيه صاحب الكافى : « يجوز فى كل مفاعلتن إلا التى فى الضرب الأول من العروض الثانية منه أن يسكن خامسه فينقل إلى مفاعيلن ويسمى معصوبا . ويجوز إذا صار مفاعيلن أن تحذف نونه فيبقى مفاعيل ويسمى منقوصا والمنقوص ما سقط سابعه بعد سكون خامسه وسمى بذلك لتوالى النقصان عليه لأن السابع والخامس هما فى آخره وهو مفاعيلن »[3] ونصه يقرر استثناء من حكم الزحاف فى مفاعلتن يتضح ذلك من قوله : إلا

(١) أو ما ارتضاه العروضيون بالسبب الثقيل وهو وحدة فرضية لا استقلال لها .
(٢) العقد جـ ٥ ص ٤٢٦ ، الكافى ٥٣ – ٥٤ ، العيون الغامزة ص ٨٦ .
(٣) الكافى ص ٥٣ – ٥٤ .

التى فى الضرب الأول من العروض الثانية أى إذا كان النموذج على النحو التالى :

مفاعلتن مفاعلتن   مفاعلتن مفاعلتن

فمفاعلتن الأخيرة هنا لايعتورها زحاف النقص وهذا راجع فى رأيى إلى أن التفعيلة فى قافية فلو نقص لكان لهذا النقص أن يلتزم ومن ثم يتحول الزحاف إلى علة لازمه . ومن الواضح أن هذا الزحاف يخص تفعيلة الوافر .

مفاعلتن	o/// o//	م U ص ح	فا - ص م	ع U ص ح	ل U ص ح	تن - ص ح ص	وتد مجموع + فاصلة صغرى
مفاعلتُ	/o/ o//	م U ص ح	فا - ص م	عل - ص ح ص	ب U ص ح		وتد مجموع + وتد مفروق

بزحاف النقص هذا نكون قد انتهينا من رصد الزحافات المفردة والزحافات المزدوجة التى تصيب الأجزاء أى التفعيلات ونحن نسميها زحاف الجزء تجوزا لأننا سوف نرى فيما بعد كون الزحاف غير مرتبط فى فهمه بالتفعيلة وحدها ونتتقل الآن إلى العلل التى تصيب الأجزاء أيضًا وفى حديثنا عن العلل نقول أن الرأى الأعم يسم العلة بأنها التغيير الذى لايكون فى ثوانى الأسباب وصاحب العيون الغامزة يدير حواراً حول هذا الرأى يقول فيه :

« فإن قلت لانزاع فى أن القصر من العلل وهو حذف ساكن السبب الخفيف من آخر الجزء وإسكان المتحرك قبله ، فهذا تغيير فى ثانى السبب قطعا فيلزم أن لايكون علة ، وهو باطل ، قل هو وإن كان فيه تغيير ثانى السبب

بإسقاطه لكن ليس هذا تمام مسماه ، وإنما مسماه تغيير ثانى السبب بحذفه وتغيير أوله بإسكانه . والمراد بقولهم الزحاف تغيير ثانى السبب أى أنه تغيير الثانى فقط ، فزال الأشكال »[1] . فى هذا النص يدفع صاحب العيون الغامزة توهم أن يكون القصر من الزحاف ويقبله علة وإن اختص بثانى السبب لكن الاختصاص ليس للثانى وحده بل يضاف إليه أيضًا تغيير فى أوله . وعلى هذا فنحن محتاجون فى تعريفنا إلى كلمة واحدة تضاف إلى التعريف لتصبح العلة التغيير الذى لايكون فى ثوانى الأسباب فحسب .

ويدير صاحب العيون الغامزة اعتراضا ثانيًا يتناول الخاصية الثانية للعلة وهى اللزوم فيرى أن لزوم بعض العلل قد يتخلف لأمر عارض كما يرى فى الخزم ؛ ذلك لأن الخزم زيادة خارجة عن وزن البيت ثم إنّ وسمه بالقبح ينفى لزومه . وعللُنا التى ندرسها الآن تأتى على قسمين علل زيادة وعلل نقص ، فإلى القسم الأول منها وهو علل الزيادة :

(أ) **الترفيل** : وهو زيادة سبب خفيف على آخر الضرب من مجزوء الكامل[2] ، والترفيل فى اللغة إطالة الذيل يقال ذيل مرفل أى مطول ومنه قولهم فلان يرفل فى ثوبه للذى يجر ذيله زهوا ولمّا كانت هذه الزيادة أكثر زيادة تقع فى الآخر سميت بذلك ترفيلا[3] وبذا تصبح متفاعلن فى ضرب مجزوء الكامل متفاعلاتن .

تلك علة بالزيادة تلزم فى مكانها وهى خاصة بالضرب والواضح أن العلة تغيير فى تفعيلة العروض أو الضرب .

---

(1) العيون الغامزة ص ٩٧ .

(2) السابق ص ٩٨ .

(3) السابق ص ٩٨ .

قبل الاعلال	متفاعلن	///o //o	م ت فا ع لن ص ح ص ح ص م ص ح ص ح ص U U - U -	فاصلة صغرى + وتد مجموع
بعده	متفاعلان	///o //o /o	م ت فا ع لا تن U U - U - - ص ح ص ح ص م ص ح ص م ص ح ص	فاصلة صغرى + وتد مجموع + سبب خفيف

(ب) **التذييل** : وهو زيادة حرف ساكن على وتد مجموع فى آخر الجزء[1] ويدخل فى ضربين مجزوءين من بحرين هما الكامل والبسيط . أى يخص تفعيلتى متفاعلن ومستفعلن ويؤثر العروضيون أن يكون الحرف الزائد نونا قياسا على زيادة التنوين فى آخر الاسم لأنها نون فى اللفظ وتحول نون التفعيلة الأصلية ألف مد حتى يكون التصور متفاعلان ذلك لأننا لو أبقيناها نونا لقبلنا في الوقف ساكنين صامتين (نْ نْ) والوقف لايبيح هذا التصور وإنما يبيح مصوتا طويلا وصامتا (ان) لأن الساكنين يجوز اجتماعهما إذا كان أحدهما حرف مد لأن ما فيه من المد مـن يقوم مقام الحركة . هذا التعبير وأن كان ينقض بقبول الساكنين الصامتين فى الوقف من أمثال بكْرْ وعـمْرو وان إمكن تحرّك الصامت الأول إلى بـكِر فى بعض اللهجات[2] فإنه يعطى تعليلا بيّن الحسن لأن فيه لمحا لقيمة موسيقية إذ يرى في حرف المد دوراً موسيقيا خاصا فى النهاية . حيث يراه يقوم مقام الحركة[3] . والذى جعل هذا مقبولا ارتباط هذا التغيير موسيقيا بظاهرة

(١) الكافى ص ١٤٤ بتصرف .

(٢) راجع القيمة النحوية للموقع - موقعية التخلص - رسالة ماجستير لصاحب الرسالة . وهى مخطوط بمكتبة دار العلوم ومكتبة جامعة القاهرة .

(٣) الملاحظ أن هذه الظاهرة يتفق فيها الموزون مع الميزان تماما إذ لابد من مد فى مقابل مد وسوف يظهر ذلك فى الفصل الأخير من الرسالة.

الوقف ، وعلى هذا فإن المسألة تحوى ارتباط التصور المقطعى الموسيقى كما أن التعليل يعطى قيمة للنون خاصة أحسب أنها تفيدنا فى بحثنا بعد ذلك .

متفاعلن	o// o///	م ∪ ص ح	ت ∪ ص ح	فا - ص م	ع ∪ ص ح	لن - ص ح ص	فاصلة صغرى + وتد مجموع
مستفعلن	o// o/ o/	س - ص ح ص	تف - ص ح ص	ع ∪ ص ح	لن - ص ح ص		سببان خفيفان + وتد مجموع
متفاعلانْ	oo// o///	م ∪ ص ح	ت ∪ ص ح	فا - ص م	ع ∪ ص ح	لان — ص م ص	فاصلة صغرى + وتد مجموع + سكون
مستفعلانْ	oo// o/o/	مس - ص ح ص	تف - ص ح ص	ع ∪ ص ح	لان[1] — ص م ص		سببان خفيفان + وتد مجموع + سكون

(جـ) التسبيغ : ثالث العلل بالزيادة وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف ولايكون إلا فى المجزوء من بحر الرمل[٢] ويقال ذيل سابغ أى طويل فلما كان هذا الحرف يطيل الجزء سمى إلحاقه به إسباغا وتسبيغا . فالتسبيغ قرين فاعلاتن التى فى مجزوء الرمل وهو علة قليلة الورود فى الأبحر يشعرنا بذلك صاحب العيون الغامزة فى قوله : « وإلا فحقه أن لايزاد لأنه لم يكثر كثرة يقاس عليها كما اتفق لغيره من ضروب الزيادة فتأمله وحرره »[٣] . وهو يشير بذلك إلى ما حكى عن الزجاج من

---

(١) الشرطة الطويلة للمقطع الطويل .

(٢) العقد جـ ٥ ص ٤٢٧ ، العمدة جـ ٢ ص ٣٠٥ ، الكافى ٨٥ - ٨٦ ، العيون الغامزة ص ٩٩ .

(٣) العيون الغامزة ص ٩٩ .

أن هذا الضرب من الرمل قليل جدًا وأنه موقوف على السماع [1] .

فاعلاتن	/o //o /o	فا - ص م	ع ∪ ص ح	لا - ص م	تن - ص ح ص	سبب خفيف + وتد مجموع + سبب خفيف
فاعلاتانْ	/o //o /oo	فا - ص م	ع ∪ ص ح	لا - ص م	تان — ص م ص	سبب خفيف + وتد مجموع + سبب خفيف + ساكن

(د) الخزم [2] . هو زيادة حرف إلى أربعة فـى أول البيت ، وحرف أو حرفين في أول العجز وأكثر مجيئه في أول البيت أما مجيئه في أول النصف الثانى فقليل ولم يجئ فيه بأزيد من حرفين[3] . وسميت هذه الزيادة خزما بالزاى تشبيـها لها بـخزم البعيـر وهو أن تجعل فى أنـفه خزامةً . . والعـلاقة بين الدلالتين اللغـوية والاصطلاحية هى الزيادة الموصلة إلـى المراد ونحـن لكى نثبت هذه الزيـادة فى التفعيلة سوف نأخذ نمـوذجًا واحدًا من نماذج الزيادة وفى الزيـادة إيحاء بأنها شـيء منفصـم عن التفعـيلة لعـــدم تحديد كَيْف حروفها وإن كـان الكم محددا . فلـو فرضنا زيادة أربعـة أحرف فما كَيْفُ هذه الحروف بين الحـركة والسكون ؟ أى كيف يـكون الترتيب والـتكوين أمن سبب أم من فاصلة . . إلخ ؟ ونحن نأخـذ بيتا مما جاء به العروضيون لنقيم عليه هذه المفارقة وهو [4] .

---

(١) الظاهرة موقوفه على السـماع . فهل ينفى ذلك إمكان موسيقيتها !

(٢) سنناقش هذه الظاهرة بعد ذلك .

(٣) العيون الغامزة ص ١٠٠ .

(٤) السابق ص ١٠١ .

أشددْ حيا زيمك للموت   فإنّ المــوت لاقيكـــا

والبيت يتصور مبدئيًا من الهزج ومن هنا فتفعيلتنا من مفـاعيلن الممثلة فى قــوله (حيازيم) وقـــد كفت مفـاعيلن أيضًا بحذف سابعها وسوف نرصدها غير مزاحفـــة أى بإنشاد (حيازيم) باشـباع الفتحة فيكـون الموزون (اشد حيا زيما) . .

مفاعيلن	o/ o// o/	م ∪ ص ح	فا – ص م	عى – ص م	لن – ص ح ص			وتد مجموع + سببان خفيفان
اشدد مفاعيلن	o/o/ o/o/o//	اش – ص ح ص	د د – ص ح ص	م ∪ ص ح	فا – ص م	عى – ص م	لن – ص ح ص	سببان خفيفان + وتد مجموع + سببان خفيفان

وبالخزم تنتهى علل الزيادة لنأتى بعد ذلك إلى علل النقص وهى :

(أ) **الحذف** : عبارة عن إسقاط السبـب الخفيف من آخر الجزء [1] ويدخل فى ستة أبحر هى الرمل والطويل والمتقارب والمديد والهزج والخفيف وقد شبه بحذف ذنب الفـرس لأن ذنبه آخره[2] . والتفعيلات المـنوطة بهذا الحذف هى فاعلاتن مفاعـيلن فعولن . وفاعلاتن وحدها قرينـة بحور ثلاثة الرمل والمديد والخفيـف ومفاعيلن قرينة بـحرين الطويل والهزج أما فـعولن فهى خاصة بالمتقارب .

(١) العقد جـ ٥ ص ٤٢٧ ، الكافى ٣٢ ، العيون الغامزة ص ١٠٥ - ١٠٦ .

(٢) الكافى ٣٢ .

فاعلاتن	o/ o// o/	فا - ص م	ع ∪ ص ح	لا - ص م	تن - ص ح ص	سبب خفيف + وتد مجموعة سبب خفيف
مفاعيلن	o/ o/ o//	م ∪ ص ح	فا - ص م	عي - ص م	لن - ص ح ص	وتد مجموع + سببان خفيفان
فعولن	o/ o//	ف ∪ ص ح	عو - ص م	لن - ص ح ص		وتد مجموع + سبب خفيف
فاعلا	o// o/	فا - ص م	ع ∪ ص ح	لا - ص م		سبب خفيف + وتد مجموع
مفاعي	o/ o//	م ∪ ص ح	فا - ص م	عي - ص م		وتد مجموع + سبب خفيف
فعو	o//	ف ∪ ص ح	عو - ص م			وتد مجموع

٧ - **القطف** : عبارة عن إسقاط السبب الخفيف وإسكان المتحرك قبله ولايكون إلا فى بحر واحد هو الوافر[١] فهو بذلك مكون من علة وزحاف أى من حذف وعصب ومعنى ذلك أن مفاعلتن تحولت بالحذف إلى مفاعل ثم عصبت مفاعل وقد رأى البعض [٢] أنه حذف للسبب الثقيل مفاعلتن

(١) العقد جـ ٥ ص ٤٢٧ ، العمدة جـ ٢ ص ٣٠٥ ، الكافى ٥١ ، العيون الغامزة ص ١٠٧ .

(٢) العيون الغامزة ص ١٠٧ .

أى بحذف (لت) وعلى ذلـك فالعلة داخلة فى حشو الجـزء ولانظير لذلك فيما ورد من علل لـيتوحد مكان الحذف طردا للظاهرة وقـد حسب البعض الا قائل بذلك وقد بين صاحب العيون الغامزة[1] أن ذلك وهم فاحش لأن الخليل هو القائل بالقطف فى المقـالة الأولى . ويتضح التقارب بين المعنى اللغوى والاصطلاحـى حين ندرك أن الثمرة إذا قطفت تعـلق بها شىء من الشجرة وهذا يشبه تعلق الحركة حين تسكينها بحذف السبب كله .

مفاعلتن	o/// o//	م ∪ ص ح	قا - ص م	ع ∪ ص ح	ل ∪ ص ح	تن - ص ح ص	وتد مجموع + فاصلة صغرى
مفاعلْ	o/ o//	م ∪ ص ح	قا - ص م	عل - ص ح ص			وتد مجموع + سبب خفيف

(جـ) **القصر** : يقول صاحب العقد « المقصـور ما ذهب آخر سواكنه وسكن آخر متحـركاته من الجزء الذى فـى آخره سبب »[2] وهذا يعنـى أن القصر عبـارة عن حذف ساكـن وإسكان حرف قـبله بشـرط أن يكون من سـبب خفيف . أما لماذا سمى بذلك فكمـا يقول صاحب العيون الغامزة : « لأن منهم من قال سمى بذلك لكونه قـصر عن الحركة أى منع منها . . وقيل سمى بذلـك لكونه منع من المد ، فـكذا الجزء المقصور يحتـمل أن يكون سمى بذلك لأنه لما حذف آخره وأسكـن ما قبله منع من الحركة ، أو لأن الجزء قصـر عن التمام كـما قصر الاسـم المقصور عن المـد والله أعلم »[3]

(١) العيون الغامزة ص ١٠٧ .

(٢) العقد جـ ٥ ص ٤٢٧ .

(٣) العيون الغامزة ص ١٠٨ .

ومثل ذلك قول التبريزى « شبه بالاسم المقصور يقصر من المد فيسقط منه حرف ساكن وهو التنوين ويسقط منه المدة والمدة تقرب من الحركة »[1] .

فيما سبق إحساس بتصور موسيقى تَأَتَّى من ضياع النون وهى ذات قيمة موسيقية وأصبحت القيمة الموسيقية فى هذا الحذف مساوية لقيمة المقصور فتصير فُعْلى ومصطفى فى النهاية كفاعلاتْ . وأحسب أن التشبيه بينهما على هذا النحو يجانب الدقة . والأقرب إلى القبول التشبيه بالممدود حين الوقف ففاعلاتْ فى النهاية أقرب إلى عاشوراء خاصة إن علمنا أمر الوقف كما يرى صاحب العيون الغامزة . ويدخل القصر أربعة أبحر الرمل والمتقارب والمديد والخفيف ويخص ثلاث تفعيلات الأولى فاعلاتن فى المديد والرمل والثانية مستفعلن فى مجزوء الخفيف حين تخبل أى تصير متفعلْ والثالثة فعولن فى بحر المتقارب حين تحول إلى فعولْ[2] .

---

(١) الكافى ص ٣٢ .

(٢) راجع الكافى ص ٣٢ ، ١٣٠ ، ٨٤ ، ١١٢٣ .

التفعيلة	الرموز	المقاطع	التركيب
فاعلاتن	o/ o// o/	فا ع لا تن - ∪ - - ص م ص ح ص م ص ح ص	سبب خفيف + وتد مجموع + سبب خفيف
مستفع لن[1]	o/ /o/ o/	س تف ع لن - - ∪ - ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ص	سبب خفيف + وتد مفروق + سبب خفيف
فعولن	o/ o//	ف عو لن ∪ - - ص ح ص م ص ح ص	وتد مجموع + سبب خفيف
فاعلاتْ	oo// o/	فا ع لات - ∪ — ص م ص ح ص م ص	سبب خفيف + وتد مجموع - ساكن
مستفع لْ	o /o/ o/	مس تف علْ - - - ص ح ص ص ح ص ص ح ص	ثلاثة أسباب خفيفة
فعولْ	oo//	ف عول ∪ — ص ح ص م ص	وتد مجموع + ساكن

(د) **القطع** : المقطوع هو ما ذهب آخر سواكنه وسكن آخر متحركاته من الجزء الذى في آخره[2] والقطع مماثل للقصر غير أن الفـرق بينهما أن القطع تغيير يخص الوتد المجموع والقصر يخص السبب الخفيف وإنما سمى بذلك لأنه

---

(١) الزحاف فى مستفعلن باعتبارها مفروقة الوتد ، وهذه تفعيلة الخفيف .

(٢) العقد جـ ٥ ص ٤٢٧ ، العمدة جـ ٣٠٥ ، الكافى ٣٣ العيون الغامزة ص ١٠٨ - ١٠٩ .

قطعت حركة وتده[1] والأبحر التى يدخلها البسيط والكامل والرجز . أى أنه يدخل فاعلن ومتفاعلن ومستفعلن .

فاعلن	ه// ه/	فا ع لن - ∪ - ص م ص ح ص ح ص	سبب خفيف + وتد مجموع
مستفعلن	ه// ه/ه/	مس تف ع لن - - ∪ - ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ص	سببان خفيفان + وتد مجموع
متفاعلن	ه// ه///	م ت فا ع لن ∪ ∪ - ∪ - ص ح ص م ص م ص ح ص ح ص	فاصلة صغرى + وتد مجموع
فاعلْ	ه/ ه/	فا عل - - ص م ص ح ص	سببان خفيفان
مستفعلْ	ه/ ه/ ه/	مس تف علْ - - - ص ح ص ص ح ص ص ح ص	ثلاثة أسباب خفيفة
متفاعلْ	ه/ ه///	م ت فا عل ∪ ∪ - - ص ح ص ح ص م ص ح ص	فاصلة صغرى -+ سبب خفيف

(١) الكافى ص ٣٠٥ .

(هـ) الحذذ : هو حذف وتـد مجموع مـن آخر الجزء[1] وهو لغة الخـفه ومنه قولهم قـطاة حذاء والمماثلة أن الـوتد لما حذف من آخر الجزء خـفّ فسمى أحذّ وهو في اللغة القطع فإذا ذهب الوتد فقد قطعته من الجزء . ولايكون الحذذ إلا فى متفاعلن من بحر الكامل وصاحب العيون الغامزة يذكر بعض الآراء التى تراه فى غيـر الكامل فيقول : وقال ابن برى وتبعـه الصفاقسى ولايكون إلا فـى مستفـعلن المجموعـة الوتد ومتفـاعلن ؛ لكـن صاحب العيون الغامزة يعترض عليه مخطئا له ومـبينا أنه لايوجد بحر فيه مستفعلن ولايقـف ضد رفضه الحـذذ فى مستـفعلـن بل يعتـرض على قول بـعض العروضيين بأن للبسيط المجزوء عـروضا حذاء مخبونة وعلى قول من يرى أنه ورد فى مشطور الـرجز ما هو أحذ مسبغ وهو يسـم مثل هذه الأقوال بالشذوذ [2] بحيث لايـلتفت إليهـا ولاتبنى قواعد كـلية عليهـا . كل ذلك يؤكد خصوص الحذذ عنده بتفعيلة الكامل أى ببحر الكامل .

متفاعلن	///ه //ه	م ∪ ص ح	ت - ص ح	فا - ص م	ع ∪ ص خ	لن - ص ح ص	فاصلة صغرى + وتد مجموع
متفا	///ه	م ∪ ص ح	ت ∪ ص ح	فا - ص م			فاصلة صغرى

(١) العقد جـ ٥ ص ٤٢٧ ، العمدة جـ ٢ ص ٣٠٥ ، الكافى ٥٩ .

(٢) راجع العيون الغامزة ص ١٠٥ بتصرف .

(و) **الصلم** : والأصلم كما يـرى صاحب العقد ما ذهب مـن آخر الجزء وتد مفروق[1] حيث يـدخل التفـعيلة مفـعولات مفروقـة الوتد بحـذف وتدها لتصبـح مفعو . والصلم فى الـلغة قطع الأذن يقال رجـل أصلم إذا كان مستأصل الأذنـين وقد صلمت أذنه أصلمـها صلما ، إذا استأصلـتها ومن هنا سمى حذف الوتـد المفروق من الجزء صلما تشبيهـا بذلك والبحر الذى تدخله هذه العلة هو السريع [2] .

مفعولاتُ	/o/ o/o/	مف - ص ح ص	عو - ص م	لا - ص م	ت ∪ ص ح	سببان خفيفان + وتد مفروق
مفعو	o/o/	مف - ص ح ص	عو - ص م			سببان خفيفان

(ز) **الوقف** : الموقوف هو ما أسكن سابعه المتحرك وبتعبير أدق : هو ما سُكِّن متحرك وتده المفروق وكـان أصله مفعولات فطوى فبقى مفـعلات فسكنت التاء فبـقى مفعلاتْ فنـقل إلى فاعلانْ وسمـى موقوفا لأنك وقفـت على حركته[3] . وهذه العلة تدخل بحرين السريع والمنسرح .

(ح) **الكشف** : يقول صاحب العمدة وما حذف سابـعه المتحرك فهو مكشوف عند الخليل[4] فالمكشوف ما حذف متحـرك وتده المفروق وسمى كشفا لأن

---

(١) راجع العيون الغامزة ص ١٠٥ بتصرف .

(٢) العيون الغامزة ١١٠ - ١١١ .

(٣) الكافى ٩٥ .

(٤) العمدة جـ ٢ ص ٣٠٥ .

أول الوتد المفروق لفظه لفظ السبب غير أن وقوع التاء بعده يمنع أن يكون سببا فإذا حذفت التاء انكشف وصار لفظه لفظ السبب كما يقول صاحب العيون الغامزة[1] . ويخص بحرى السريع والمنسرح ؛ وتعليل الكشف الوارد هنا يوحى بتحويل الوتد المفروق إلى سبب خفيف فلماذا الاصرار على بقائه وتدا مفروقا فى النهاية وقد تحولت النهاية إلى سبب !

وهذان جدولان للوقف والكشف

مفعولاتُ	/ه/ ه/ ه/	مف - ص ح ص	عو - ص م	لا - ص م	ت ب ص ح	سببان خفيفان + وتد مفروق
مفعولاتْ	هه/ ه/ ه/	مف - ص ح ص	عو - ص م	لات — ص م ص		ثلاثة أسباب + ساكن
مفعلات	هه// ه/	مف - ص ح ص	ع ب ص ح	لات — ص م ص		خفيف + مجموع + ساكن

مفعولات	/ه/ ه/ ه/	مف ص ح ص -	عو ص م -	لا ص م -	ت ص ح ب	سببان خفيفان + وتد مفروق
مفعولا	ه/ ه/ ه/	مف - ص ح ص	عو - ص م	لا - ص م		ثلاثة أسباب خفيفة

(١) العيون الغامزة ٩٥ .

(ط) **البتر** : الأبتر ما قطع وتده بعد حذف سببه[1] فإذا اجتمع القطع والحذف سمى بذلك بترا . ويدخل البتر بـحرين المتقارب والمديد وقد وهم الزجّاج أن التفعيلة التى يدخلها البتر هى تفعيلة المتقارب وحده إذْ تصير فعولن فيه إلى فع لكن فى فاعلاتن تـصبح به فاعل فلو قبلناه فيها فيبـقى منها الكثير فيسمى من أجل ذلك محذوفا مقطوعا لا أبتر .

ويرد صاحب العيون الغامزة علـى غرابة هذا الرأى بأن وهم الزجاج راجع إلى عدم فهـمه رأى الخليل فحـين يكتب الخليل تحـت المديد محذوفا مـقطوعا وتحت المتقارب أبتر فإنه لافرق بينهما عنده[2] . والتعريف السابق موضح لذلك فما قولنـا « البتر مساو للحذف مـع القطع » إلا مواز لقولنـا « الحذف والقطع مساويان للبتر . . فلا توهم موجود إذا .

فاعلاتن	/ه //ه /ه	فا - ص م	ع ᑌ ص ح	لا - ص م	تن - ص ح ص	سبب خفيف + وتد مجموع + سبب خفيف
فعولن	//ه /ه	ف ᑌ ص ح	عو - ص م	لن - ص ح ص		وتد مجموع + سبب خفيف
فاعلْ	/ه /ه	فا - ص م	عل - ص ح ص			سببان خفيفان
فعْ	/ه	فع - ص ح ص				سبب خفيف

---

(١) العقد جـ ٥ ص ٤٢٧ ، الكافى ٣٣ - ٣٤ .

(٢) العيون الغامزة ١١٣ .

(ى) الخَرْم : ظاهرة تحمل فى طيها الغرابة نتناولها الآن بتعريف موجز لها يحددها كما تصورها العروضيون لأننا ستتحدث عنها بإفاضة بعد ذلك فى مكانها المناسب . والخرم علة تتفرع عنها عدة علل الخرم أساس فيها . . وكما يرى صاحب العيون الغامزة فالخَرْم عند الخليل حذف أول الوتد المجموع فى أول البيت وبعضهم ينقل عنه أنه يجوزه فى أول النصف الثانى على قلة وبعضهم ينقل فيه المنع عنه ويقول أن غيره هو الذى يجوز الخرم فيه وبعضهم ينقل المنع فى خرم أول العجز مطلقا عن الخليل وغيره [1] . ومؤدى ما سبق الاتفاق الكامل حول كينونته أول البيت والخَرْم يكون فى فعولن ومفاعيلن ومفاعلتن . وأصل الخرم فى اللغة ذهاب بعض الشىء ومنه الخرم فى الأنف تتحول من خلاله فعولن إلى عولن ومفاعيلن إلى فاعيلن ومفاعلتن إلى فاعلتن لكن خصوص الخَرْم بهذه التفعيلات وحدها ليس رأى الجميع فلقد أجاز السهيلى [2] خَرْم السبب الثقيل فى متفاعلن لتصبح مفاعلن وتحول إلى مفاعلن وحجته أنهم إذا كانوا يحذفون السبب بجملته كما فى قول الشاعر :

هامـــةٌ تدعـــو صــــدى بيـــن المشقَّر واليمــــامهْ

وتقطيع أولها فاعلن متفاعلن فإن حذف جزء من السبب أسهل . خلاف طويل ذكره صاحب العيون الغامزة سوف نتركه إلى أن نتحدث عن ظاهرة الخَرْم وحدها . . وتنفك من الخرْم عدة مسميات كما قلت فإذا خرمت فعولن فأصبحت عولن سمى ذلك ثلْما وإذا خرمت فعول المزاحفة فأصبحت عول كان المسمى ثرما . وإذا كان الخَرْم فى مفاعلتن كان المسمى أعضب . فإذا كانت مفاعلتن معصوبة ودخلها الخَرْم كان المسمى أقصم . وإذا كانت مقبوضة كان

---

(١) العيون الغامزة ص ١١٣ .

(٢) العيون الغامزة ص ١١٣ .

المسمى أعقص (فاعتن) . وإذا كانت معقـولة ودخلها الخرم كان المسمى أجم . أما خرم مفاعيلن فمسماه خَرْم فإذا كانـت مكفوفة ودخلها الخرم كان المسمى أخرب . فإذا كانت مقبوضة وخرمت كان المسمى أشتر [١] .

ومن هنا فإن الخَرْم قرين مـفاعلتن ومفاعيلن وفعولن وكـل هذه التفعيلات يتحول الخَرْم فيها إلى ظـاهرة تتماسك مع كل مايحدث فيها مـن زحافات لتنشأ هذه الإمكانات السابقة . لقد شغلت هذه الظاهرة بمسمياتها صاحب العقد[٢] فى أرجوزتـه حيث أورد الظـاهرة وحدها فـى نحو سـتة وعشريـن بيتا تحـوى كل المسميات السابقة .

قبل الخرم	مفاعلتن	0/// 0//	م U ص ح	فا - ص م	ع U ص ح	ل U ص ح	تن - ص ح ص	وتد مجموع + فاصلة صغرى
	مفاعيلن	0/0/ 0//	م U ص ح	فا - ص م	عى - ص م	لن - ص ح ص		وتد مجموع + سببان خفيفان
	فعولن	0/ 0//	ف U ص ح	عو - ص م	لن - ص ح ص			وتد مجموع + سبب خفيف

وخَرْم فعـولن إما أن يكـون لها وهى غـير مزاحفـة ويسمى ثَلْمـا أو وهى مقبوضة ويسمى ثرما .

(١) راجع الكافى ص ١٤٣ - ١٤٥ .

(٢) العقد جـ ٥ ص ٤٣٤ - ٤٣٥ .

الثلْم والخرم في فعولن	عولن	ه/ ه/	عو ص م	لن ص ح ص	سببان خفيفان
	عول	/ه/	عو ص م	ل ص ح	وتد مفروق

أما خرم مفاعلتن فيسمى عصباً إذا لـم تكن مزاحفة فإذا عصبت أو قبضت أو عقلت تحولت إلى المسميات التالية كما يظهر فى جدولها التالى :

بعد الخرم	فاعلَتن	ه/// ه/	فا - ص م	ع ∪ ص ح	ل ∪ ص ح	تن - ص ح ص	سبب خفيف + فاصلة صغرى	أعضب
	فاعلْتن	ه/ ه/ ه/	فا - ص م	عل - ص ح ص	تن - ص ح ص		ثلاثة أسباب خفيفة	أقصم
	فاعتن من المعصوبة	ه// ه/	فا - ص م	ع ∪ ص ح	تن - ص ح ص		سبب خفيف + وتد مجموع	أعقص
	فاعتن من المعقولة	ه// ه/	فا -	ع ∪	تن -		سبب خفيف + وتد مجموع	أجم

أما خَرْم مفاعيلن ومسمياته فيتضح ذلك فى الجدول التالى :

بعد الخرم	فاعيلن[1]	٥/ ٥/ ٥/	فا - ص م	عى - ص م	لن - ص ح ص	ثلاثة أسباب خفيفة	خرم
	فاعيل	/٥/ ٥/	فا - ص م	عى - ص م	ل ∪ ص ح	سبب خفيف + وتد مفروق	خرب
	فاعتن	٥// ٥/	فا - ص م	ع ∪ ص ح	تن - ص ح ص	سبب خفيف + وتد مجموع	شتر

تلك مسميات الخَرْم آخر ما يرد من العلل وننتقل بعد ذلك إلى ما سمى بالعلة الجارية مجرى الزحاف ثم الزحافات التى تجرى مجرى العلل وصاحب العيون الغامزة يؤكد تلك البقية حين يعلق على قول الشريف فى خصوص التغييرات اللاحقة للأجزاء بأن منها ما يلحق ثوانى الأسباب وهو الزحاف وأن منها ما يلحق الأوتاد خاصة وتنفرد به المبادئ وهو الخرم وقسم يلحق الأوتاد والأسباب معا وتنفرد به أعاريض بناء على ذلك علة[2] وهذا ما نقصده بالزحاف الجارى مجرى العلة ونحن نرى فى تقسيم الشريف خصوصه أوائل الأبيات بقيمة خاصة أفردها وهى الخَرْم ولم يضعها فى إطار العلل وحسنا ما فعل للفرق الكبير بين هذه الظاهرة وما يسمى بالعلل فالعلل قرينة العروض

---

(١) الظاهرة فى مفاعيلن تساوى وجودها فى مفاعلتن وفى التفريق دلالة على ربط الزحاف هنا بالبحر لا التفعيلة .

(٢) راجع العيون الغامزة ١٠٥ بتصرف .

والضرب أى النهاية أما الخرم والخزم فيأتيان أول بيت فى القصيدة فحسب وشتان ما بينهما !

والذى أجرى من العلة مجرى الزحاف أى فى عدم اللزوم « بمعنى تغيير يلحق آخر الضرب لكنه لايلزم علة واحدة هو :

التشعيث : هو عبارة عن تغيير يلحق فاعلاتن مجموعة الوتد فتصيره على زنة مفعولن « والتشعيث ظاهرة تحتاج إلى دراسة صوتية خاصة لأنه يتساوى فى القافية مع التفعيلة الكاملة دون إحساسٍ بنقصٍ ما . وصاحب العيون الغامزة يرى أن العروضيين اختلفوا فى كيفيته على أربعة مذاهب :

أحدهما : أن لامه حذفت فصار فاعاتن وهذا مذهب الخليل ومنه جاءت التسمية لأن التشعيث فى اللغة التفريق .. **الثانى** : أن عينه حذفت فصارت فالاتن ورجح بأنه حذف من أوائل الأوتاد فجاز كالخرم .. **الثالث** : أن وتده قطع فحذفت ألفه وسكنت لامه فصار فاعلْتن ورجح بأن القطع فى الأوتاد أكثر .. **الرابع** : أنه خبن بحذف ألفه ثم أضمر بإسكان عينه فصار فعْلاتن إلخ [1] وهو خاص بالنهاية .

التشعيث اذن ظاهرة تخص فاعلاتن ويبقى أن نقول أنها تأتى فى فاعلن تفعيلة المتدارك ولعل العروضيين القدامى لم يعالجوها لعدّهم المتدارك من المهمل إذ إنه البحر الذى تداركه الأخفش على عمل الخليل[2] . يقول صاحب العيون الغامزة فى تشعيث المتدارك « وقيل دخله التشعيث فذهبت اللام منه فصار فاعن فنقل إلى فعْلن [3] .

---

(1) العيون الغامزة ص ١٢٦ بتصرف .

(2) يقول عنه صاحب العيون الغامزة « ولم يذكره الخليل واستدركه المحدثون فسمى بالمتدارك » العيون الغامزة ٥٩ . وهذا كلام لايقبل إلا على أساس رفض الخليل له استعمالا حيث لم تثبته الفاعلية الشعرية وقتها إثباتا يعطيه قيمة إيقاعية وقبوله فرضا تثبته دوائر الخليل .

(3) السابق ص ٦٠ .

فاعلاتن	o/ o// o/	فا ع لا تن - ∪ - - ص م ص ح ص م ص ح ص	سبب خفيف + وتد مجموع + سبب خفيف
فاعلن	o// o/	فا ع لن - ∪ - ص م ص ح ص ح ص	سبب خفيف + وتد مجموع
فالاتن	o/ o/ o/	فا لا تن - - - ص م ص م ص ح ص	ثلاثة أسباب خفيفة
فالن	o/ o/	فا لن - - ص م ص ح ص	سببان خفيفان

وليس التشعيث وحده هو العلة التى تجرى مجرى الزحاف فإن الحذف وهو علة من العلل يعرض لها عدم اللزوم حين تأتى فى العروض الأولى من بحر المتقارب[1] إذ يمكن أن تبادل فى العروض فعو وفعول وهذه ظاهرة تحتاج إلى دراسة خاصة .

أما ما يجرى من الزحاف مجرى العلة فى اللزوم فزحافات يُرّد أمرها إلى البحور حيث تصّور أنُها فى العروض والضرب . من ذلك أن الخبن كما رأينا زحافٌ غير لازم ولكنه يجرى مجرى العلة حين يأتى فى العروض الثالثة من

(١) السابق ص ٣٢٠ ويؤكد هذه الحقيقة أيضًا الدكتور عبدالله درويش فى كتابه دراسات فى علم العروض والقافية .

المديد وضربها الأول حيث يلزم أن تأتى مخبونه[1] ، وكذلك فى العروض الأولى من البسيط وكذلك ضربها[2] وأيضًا فى عروض مخلع البسيط وضربه[3] ومثله الخبن فى الضرب الثانى من العروض الثالثة للخفيف[4] . وكذلك فى بعض أنواع المتدارك[5] .

والطى زحافٌ لكنه لازم فى العروض الأولى للسريع[6] وكذلك فى ضرب المنسرح اللازم للطى أبدًا [7] وكذلك فى عروض وضرب المقتضب[8] . والقبض زحاف لازم فى عروض الطويل والاضمار زحاف كما نعلم لكنه لازم فى الضرب الثالث من العروض الأولى للكامل [10] وكذلك الضرب الثانى من العروض الثانية فيه [11] .

ومثل ما سبق زحاف الخبل اللازم فى العروض الثانية للسريع مع الكشف[12] وكذلك زحاف الوقف اللازم فى ضرب العروض الأولى للسريع[13] وكذلك فى العروض الثالثة منه ، وكذلك فى العروض الثانية المنهوكة الموقوفة من المنسرح [14] .

---

(١) الكافى ٣٤ - ٣٥ .
(٢) الكافى ٣٩ .
(٣) دراسات فى علم العروض والغاية ١/٤ .
(٤) الكافى ١١١ .
(٥) دراسات فى علم العروض والقافية ١٤٥ .
(٦) الكافى ٩٥ .
(٧) الكافى ١٠٧ .
(٨) الكافى ١٢٠ .
(٩) السابق ٢٢ - ٢٣ .
(١٠) السابق ٥٩ .
(١١) السابق ٦١ .
(١٢) السابق ٩٨ .
(١٣) السابق ٩٥ .
(١٤) السابق ٩٨ .

هذه عدة صور لمزاحفات لزمت فى المواطن السابقة فأصبحت كالعلة فى لزومها وإذا أردنا أن نحدد تصوراً عامًا لهذه المزاحفات اللازمة قلنا إن الناظر لهذه المواطن معا يدرك للوهلة الأولى أنها قرينة العروض والضرب أى النهاية .

وبنهاية الحديث عن الزحافات السابقة نكون قد عرضناها ورصدناها كما تصورها القدامى . وقبل أن ننهى هذا الفصل نناقش مسألتين يحتاج البحث إليهما : المسألة الأولى تدور حول ارتباط الزحاف والعلة بالتفعيلة أو البحر والمسألة الثانية نذكر فيها موجزا عاما لموقف هذه المزاحفات والعلل بين القبول والاستحسان وبين الرفض والاستهجان . فإلى أولى هاتين المسألتين :

لن يعدم الدارس لموسيقى الشعر أن يجد أدلة متكاتفه تؤكد له ارتباط الزحاف والعلة بالبحر لا بالتفعيلة ارتباطا كاملا وحين يسجل العروضيون زحافا أو علة قائلين أن هذا الزحاف حذف السابع الساكن أو تسكين للثانى المتحرك إلى آخره فإن ذلك لايعنى مطلقا أنهم ينظرون إلى التفعيلة وحدها فمما لاشك فيه عندهم أن موسيقى الشعر لاتقف عند حدود تفعيلة واحدة بعينها فالتفعيلة وحدة موسيقية وجودها منفردة لايخرج بها عن كونها صيغة لغوية منعزلة . لكنها لن تحدد إيقاعيا إلا من خلال وجودها فى إطار كامل منتظم هو ما يسمى بالبحر أو القصيدة . وعلى هذا ، فإن الزحاف أو العلة إذا رصدا من خلال تفعيلة ما فإن الرصد يضع فى اعتباره تماسك التفعيلة ووضعها فى سياقها الموسيقى .

والدلائل التى تؤكد ذلك واضحة فمع تعدد التفعيلة الواحدة فى بحور مختلفة فإن زحافها يخضع للبحر المعين فما يحدث للتفعيلة فعولن فى إطار بحر الطويل قد لايحدث لها فى إطار المتقارب فإن أمكن فيها القبض والخرم فى البحرين فإن إمكان البتر بها يخص المتقارب وحده ومن ثم فعلة البتر ليست فى خصوص التفعيلة بل فى خصوص بحرها .. إن زحافا كالقبض فى عروض

الطويل وجريانه مجرى العلة فى مفاعيلن ليس جاريا معها أينما حلت وفى أى بحر كانت بل هو مخصوص بالطويل .

ومما يدل على أن الزحاف مرتبط بالبحر لا بالتفعيلة أن الحكم عليه بالحسن والقبح قرين ارتباطه بالبحر فحين نرى مثلا استحسان كف مفاعيلن فى الهزج فإنّ كفها فى الطويل من باب القبح . والأدلة كثيرة متتابعة فى حكم العروض دائمًا للزحاف حين يرتبط ببحره . إن العروضى حين يقول فى زحاف الوافر « يجوز فى كل مفاعلتن إلا التى فى الضرب الأول من العروض الثانية منه أن يسكن خامسه ويسمى معصوبا »[1] أو « يجوز فى كل فعولن إلا التى فى ضرب البيت الثالث أن تسقط نونه فيبقى مفاعلن ويسمى مقبوضا [2] . . . إلخ » - إن فى مثل هذه العبارات لدى العروضيين خير دليل على أنهم كانوا يدركون العلاقة الوثقى بين الزحاف والبحر .

هل هناك من دليل آكد من أنهم تصوروا تقسيمات البحور بناء على وجود الزحافات والعلل ؟ إن قولهم عروضه مقبوضه وضربها مقبوض أو عروضه حذاء وضربها أحذ أو هذا البيت ضربه أحذ مضمر وذاك عروضه مخبونة إلخ . فيه دليل ربط الزحاف والعلة بالبحر . ألا يدل ذلك التصور الشامل فى تقسيم البحور كلها إلى صورها المعهودة على أساس من العلة أنهم فهموا العلاقة الوثقى بين هذه الظاهرة والبحر ! وليس الأمر خاصا بالعلة وحدها فكم من البحور ارتبطت فيها العلة بالزحاف كأن يكون الضرب أحذ مضمر أو تكون العروض مطويه مكشوفة أو مطويه موقوفة[3] إلخ . أن قضية لزوم العلة أو جريانها مجرى الزحاف وعدم لزوم الزحاف أو جريانه مجرى

---

(١) الكافى ٥٣ .

(٢) السابق ٢٦ .

(٣) السابق ٩٥ - ٩٦ .

العلة لخير دليل على أن العروضيين يرون الظاهرة متصلة ببحرها وإلا لما كان لهذه الزحافات وتلك العلل أن تحدد فى إطار بحرها .

وقد ترد تفعيلة كتفعيلة الرجز (مستفعلن) فى عديد من البحور كالسريع والمجتث والبسيط وقد تحمل زحافاتها معها أيا ما كان البحر مما يوهم أن الزحاف قرين التفعيلة وحدها وليس وقفا على البحر لكن من الواجب أن نراعى أن مثل هذه البحور تتماثل فى كثير مما يجعلها قرينة إيقاع متشابه كما سيتضح بعد ذلك فى الرسالة [١] .

من الدلائل التى تجعل الزحاف يرتبط بالبحر أيضًا فى ذهن العروضيين أن الدائرة وهى منظور رياضى تحكم تفعيلاتها بتماسكها لا انعزالها ومن ثم فهى تصور موطن الحذف أو التسكين لا على حدود تفعيلة واحدة بل على منظور دائرى لمجموعة من التفعيلات كما سيظهر فى الفصل التالى .

إن ظاهرة المعاقبة[٢] وكذلك المراقبة - وهما ظاهرتان تنمان عن تكامل موسيقى - فيهما دلالة واضحة على ربط الزحاف بالبحر فحين تحدد المعاقبة بأنها « إذا اجتمع السببان لم تجز مزاحفتهما جميعا ، بل وجب أحد الأمرين ، أما سلامتهما معا أو سلامة أحدهما فذلك هو المعاقبة »[٣] . أليس فى هذه الظاهرة دليل قاطع على أن رؤية الزحاف لاتقف عند التفعيلة منعزلة بل مرتبطة بما يجاورها وفى ذلك إحساس بها فى سياق البحر !

ربط هذه الظواهر بالبحر أمر طبعى ولايبعدنا عن هذه الحقيقة خصوص الدارسين لها بالتفعيلة حين التعريف فذلك اعتبار دراسى فحسب فكم وردت

---

(١) فى الفصل الثانى حين نتحدث عن ربط الدائرة بالزحاف سنتحدث عن فكرة التماثل والتركيب فى البحور .

(٢) ظاهرتا المعاقبة والمراقبة لهما حديث خاص سوف يأتى فى الباب الأخير من الرسالة .

(٣) العيون الغامزة ٨٨ .

فى كتبهم مثل هذه العبارات « وزحافه كذا وعلته كذا وهم يقصدون البحر لا التفعيلة .

وربما ورد اعتراض له وجاهته ينفى هذه المقولة يرى أن العروضيين ربطوا الزحاف بالتفعيلة خاصة حين فصل العروضيون بين رسم بعض تفعيلاتهم مستخدمين ما يسمى بالوتد المفروق والوتد المجموع فمستفعلن مجموعة الوتد لها زحافها فى بحر وهى مفروقة الوتد لها زحاف آخر وكذلك فاعلاتن .

يقول الأستاذ الدكتور عبدالله درويش فى الزحاف « هذا وقد ربطه العروضيون بالتفعيلة لا بالبيت ، فمثلا عرفنا أن بحرا كالبسيط يشتمل على التفعيلة مستفعلن ، وعرفنا كذلك أنه يجوز حذف ثانيهما وهذا يسمى الخبن كما يجوز حذف رابعها وهذا يسمى الطى . وفى بعض الأحيان يجوز حذفهما معا وهذا يسمى الخبل . وقلنا إن مثل هذا يجوز فى الرجز وفى المنسرح ولكن عندما تعرضنا لبحر كالخفيف ذكرنا أن مستفعلن فى الخفيف يجوز فيها الخبن ولايجوز فيها الطى أى لايحذف الرابع وهكذا أمكننا أن نعتبر التفعيلة واحدة فى هذه الأبحر بما فيها الخفيف ، ولكن العروضيين عندما ربطوا الزحاف بالتفعيلة لا البحر جعلوا للبسيط ونظرائه تفعيلة هى : مستفعلن وجعلوا للخفيف والمجتث تفعيلة خاصة هى مستفع لن فالأولى تتركب عندهم من سببين خفيفين ثم وتد مجموع والثانية تتركب من سببين خفيفين بينهما وتد مفروق »[1] . الأستاذ الدكتور عبدالله درويش يرى من خلال وجود صورتين لمستفعلن دليلا على أنهم كانوا يربطون رؤية الزحاف بالتفعيلة لا بالبحر والدليل على ذلك أن مزاحف الوتد المفروق يختلف عن مزاحف الوتد المجموع ويأخذ أستاذى عليهم خطأ هذا الرأى قائلاً بالحقيقة التالية :

---

(١) دراسات فى العروض والقافية ١٣٧ - ١٣٨ . وراجع بحثا بعنوان « المصطلحات العروضية » نشر فى مجلة الأزهر . أكتوبر سنة ١٩٦٠ م .

هى « أن نربط الـزحاف بالبحر لا بـالتفعيلة فـنجعل زحاف البـسيط الخبن والطى منفردين أو مجتمعين فى مستفعلن ونجعل زحاف الخفيف مثل الخبن فى مستفعلن دون جواز طيها مع ذكر زحاف فـاعلن فى حشو البسيط وفاعلاتن فى حشو الخفيف . وعلـى هذا لاداعى لكتابة مستفعلن فى الخـفيف بوتد مفروق وكذلك فى المجتث »[1] .

رأى أستاذنا يفـهم أنهم غفلوا أن الزحاف والعـلة قرينتا البحر ولـعل فيما جئنا به من أدلة سابقة يقيم احتمـالا بأنهم كانوا على إدراك بهذه الحقيقة . أما الاعتراض الوجيه الـذى يؤكده فصم تفعيلتـى مستفعلن وفاعلاتن فـله ما يبرره عندنا بـل ما يؤكده لأنهم حـين خصوا الوتد المفـروق بزحاف يخصه لـم تكن رؤيتهم هذه قـرينة الدائرة وحدها بل ما يحـويه الوتد المفروق من قيمـة إيقاعية تختلف تمامًا عما يحويه الوتد المجموع ومن ثم كان لزوم التفريق .

إنّ الزحافات والعـلل لهما من الأحكام الإيقـاعى ما يجعل فهمهـما يحتاج إلى رؤية شـاملة لموسيـقية البيـت كله لا موسيـقية التفـعيلة فحـين ندرك طى مستعلن دائمًا فى المنـسرح يجب علينا أن نعرف إمكانة مفعولات قـبلها فالمسألة بحاجة إلى رؤية للتـفعيلات فى بحورها أكثر من رؤيتها منعـزلة بعيدة عن تلك البحور .

ونأتى إلـى المسألة الثانـية وهى الحديث عـن الزحافات والعلـل من خلال الأحكام التى أطـلقت عليها بالحسـن والقبح وتصور تلك المواطـن التى ارتآها دارسو العروض ونحن كما قلنا ندرك أنه « ليست كل هذه الزحافات على درجة واحدة فى الشيوع . ولكن بعضها يقل استعـماله ولاينبغى للشاعر أن يلجأ إليه إلا إذا اضطر إلى ذلك »[2] .

---

(١) من بحث بعنوان : « المصطلحات العروضية » نشر فى مجلة الأزهر – أكتوبر سنة ١٩٦٠ م .
(٢) دراسات فى علم العروض والقافية ص ١٤١ .

ونحن سنرى أن هناك زحافات تنسجم تمامًا مع موسيقية البحر وأخرى لاتنسجم ولولا ورود بعض شواهد منها لما إضطر العروضيون إلى ذكرها كما يقول بذلك الأستاذ الدكتور عبدالله درويش فالزحاف ليس معيبا كله وكما يقول صاحب الكافى « والزحاف جائز كالأصل والكسر ممتنع . وربما كان الزحاف فى الذوق أطيب من الأصل »[1] . فالزحاف مستحب إذا اتفق وموسيقية البيت بل يكون مطلبا ضروريا يقول الأستاذ الشاعر على الجندى رحمه الله « وإنما يستحب من التزحيف ما كان غير مفرط أو كان فى بيت أو بيتين من القصيدة من غير توالٍ يخرجه عن الوزن »[2] . ويقول أيضًا « وصفوة القول أن نقص البيت ببعض الزحافات خير من تمامه كجعل متفعلن فى الخفيف بدل مستفعلن التى يظهر معها البيت كأنه مكسور »[3] . إن هذا النص يؤكد أن الصورة المزاحفة تتم من خلالها موسيقية البيت على حين أن الصورة التامة تظهر خلله وبذا تتأكد قيمة الزحاف الموسيقية .

لقد رصد العروضيون كما قلت موطن كل زحاف ولم يقفوا عند حدود الرصد وحده بل أصدروا أحكاما على هذه المزاحفات وتلك العلل تتراوح بين الحسن والصلاح والقبح وذلك من خلال رؤية فى التفعيلة المرتبطة ببحرها . والتردد بين الصلاح والحسن والقبح للزحاف أمر بدهى وذلك لعدم لزومه عندهم وإذا أردنا أن نبين تقويمهم العام للزحافات بين الحسن والقبح كان لنا أن نعرض رأيهم فى كل زحاف على أن نبدأ بالزحافات المفردة أولا فالمزدوجة ثانيا تاركين العلل والزحافات الجارية مجراها لمعرفتها بخصوص ضربها أو عروضها فهى ثابتة الحكم .

---

(١) الكافى ص ١٩ .

(٢) الشعراء وانشاد الشعر ص ١٥٥ .

(٣) السابق ١٥٦ .

القبض : وهو زحاف حسن فى فعولن التى ببحر الطويل[1] وهو حسن أيضًا فى فعولن التى فى المتقارب إلا فى الجزأين اللذين قبل الضربين الأبترين وفى دخوله بهما خلاف[2] سوف يظهر فيما بعد . والقبض قبيح فى الهزج بإجماع الكثرة البالغة على ذلك [3] .

الطى : حسن فى الرجز وفى السريع وفى المنسرح وصالح فى السباعى من البسيط أى فى تفعيلة مستفعلن منه وداخل فى مفعولات التى ببحر المقتضب وفى السريع قال البعض بصلاحه[4] غير أن الاجماع بالحسن يتبع رأى الخليل .

الخبن : وهو حسن فى المديد والبسيط وهو فى السباعى من البسيط حسن فى أول الصدر وأول العجز وهو حسن أيضًا فى الرمل فالرمل كالمديد وحسن أيضًا فى الخفيف وكذلك المجتث والخبن صالح فى الرجز وصالح فى السريع وان رآه البعض فى السريع حسنا والاجماع على حسنه كما يرى الخليل[5] والخبن داخل فى مفعولات التى بالمنسرح وهو جائز فى المتدارك [6] .

الكف : وهو حسن فى الهزج وصالح فى المديد والرمل والخفيف والمجتث ويدخل المضارع حين تكف عروضه - وإن كان ذلك عِلّة فى

---

(١) وذلك كما يرى صاحب العيون الغامزة لاعتماده على تدوين قبلى وبعدى . والاخفش يرى حسنه لأن النون الزائدة كالتنوين وهذا وهْمٌ لأن النون جزء من الموزون ، العيون الغامزة ص ١٤٨ .

(٢) العيون الغامزة ص ٢١٧ .

(٣) الخلاف موجود فى العيون الغامزة ص ١٧٩ .

(٤) السابق ص ١٩٧ .

(٥) راجع العيون الغامزة ص ١٩٧ .

(٦) فى المتدارك بعد خَبْنه يمكن أن تسكن عينه فيصبح فَعْلن وهو ما يسمى بالغريب أو ركض الخيل . راجع الكافى ١٣٩ .

المضارع - أما إذا جاء فى الطويل فهو قبيح وإن زعم الأخفش[1] حسنه لاعتماده على وتد بعدى .

أما الإضمار : فهو حسن فى الكامل . وكذلك الوقف على حين يصلح فيه العقل ويحسن فيه العصب . تلك زحافات مفرده أما ما ازدوج منها فقبيح فى بحوره فالشكل قبيح فى المديد والرمل والخفيف والمجتث والخبل أيضًا قبيح فى السباعى من البسيط والرجز وهو قبيح أيضًا فى السريع والمنسرح . والنقص قبيح فى الوافر .

هذا موجز عام لتقويم الزحافات لدى دارسى العروض وبقية الزحافات مما حكم عليها باللزوم أو بعض العلل الجارية مجرى الزحاف وكذلك العلل كل ذلك أمره موكول بالوجوب إذا لزم وبالجواز إذا كان علة جارية كالتشعيث فى الخفيف والمجتث وقد حكى البعض جواز استعماله في مشطور الرجز[2] . وبالتردد بين الجواز والقبح فى الخزم والخزل وما تفرع عنهما من مصطلحات .

وأخيرًا فبعد هذا الحديث ينتهى ذلك الفصل الذى ألقينا فيه رؤية عامة على الزحافات والعلل وقد عرضنا الزحافات والعلل مستخدمين جدولا يرصد التفعيلة قبل زحافها وعلتها وبعد زحافها وعلتها وهذا الرصد وإن كان جزئيًا خاصا بالتفعيلة فإن ذلك لاينفى ما نقول به من فهم التفعيلة فى بيتها بله فى بحرها لقد قصدنا منه أن نشير إلى موضع النقص أو الزيادة وننظر ما يحدث لهما من خلال الاعتبارات التالية اعتبار المقطع واعتبار الحركة والسكون واعتبار وحدات التفعيلة مثل السبب . الوتد : الفاصلة . ومن هنا كان لزوم الجداول

---

(١) الغامزة ١٤٨ .

(٢) يقول الأستاذ الدكتور عبدالله درويش فى الزحافات المزدوجة هى فى عمومها أقل استعمالا من الزحاف المفرد ، لأن تمام موسيقى البيت لايحس بحذف حرفين من التفعيلة ولذا قل ورود زحاف الخبل فى البسيط .. إلخ . دراسات فى علم العروض ص-١٤٢ . ويرى صاحب العيون الغامزة أن جميع ما ذكره فى هذا الباب من الزحافات المزدوجة قبيح مستكره . العيون الغامزة ص ٨٦ .

السابقة لنخرج منها بتفكك[1] الوحدة وعدم اعتبارها حين قراءة التفعيلة منعزلة بينما تكتمل في أبياتها . . وحين قصدنا التقويم العام بالحسن والقبح فقد أردنا بذلك جمع الرؤى الشاملة للبحور لندرك مدى التقارب بين بعضها وبعضها الآخر ولنلقى ضوءاً يوحى بأن بحورا معينة تتفق تماماً فى مزاحفاتها والحكم عليها وذلك خادم لتقويمنا بعد ذلك .

(١) تعطى الفواصل وتغييرها فى الجداول إيحاء بأهميتها لا رفضها كما يتوهم لأنك لو اعتمدت على حركة فكيف تطلقها وكذلك المقطع . فالوحدة هى المطلوبة وهى التى توحى بالتضام بين التفعيلات إذ المنظور لايقتصر على تفعيلة واحدة فلابد من تكامل بين التفعيلات حتى تظهر صورة الوحدة . .

الفصل الثانى

فهم الزحافات والعلل
من خلال الدوائر

حين نتحدث فى هذا الفصل عن فكرة الدوائر العروضية وارتباطها بما يسمى بالزحاف أو العلة فإن ذلك راجع إلى أننا نقابل بين تصورين الدائرة وهى تحوى النموذج الكامل أى النظام . والتغير الخاص بالزحاف والعلة الذى هو الصورة الواقعية حين التطبيق ومن هنا كان السؤال القائم هل كانت الدوائر العروضية تقف عند النظام بحدوده الجبرية أو أنها تركت على حدودها الثابتة فيما يلمح من خلالها ذلك التغير المسمى بالزحاف والعلة ؟ هذا العَرْض سوف نقيم من خلال نتائجه هذا الفصل . والملاحظ فى المجال العروضى أن فكرة الدوائر نالت حظًا كبيراً من المناقشة لدى الدارسين ولعل ما صدر من اهتمام أخير حولها لدى المحدثين[1] يعطينا مبررا كافيًا لمحاولة رؤيتها وبخاصة إذا علمنا أن من أكد قيمتها حاول الإجابة قدر الإمكان عن دور الزحاف والعلة من خلالها .

منذ أن ظهرت دوائر الخليل قامت محاولات جاده حولها حتى الآن ولنا أن نستبين ما دار حولها مراعين الترتيب الزمنى لندرك مدى الإضافة أو التجديد إن كان يوجد ما يوسم بالإضافة والتجديد حقا . وكل محاولة من هذه المحاولات لها حق العرض والتقويم لأنها تناقش القضية الهامة وهى محاولة ربط النظام بما يجرى فى السياق .

والمحاولات أو الدراسات التى تناولت الدوائر ليست بالقليلة فبعد جهد الخليل الجامع فى تصور الدوائر تلقف علماء العربية القدامى فكرة الدوائر العروضية عنه وأخذوا يدرسونها فى القديم دراسة لم تضف شيئًا كثيراً إلى دراسته - وإن حاول البعض شيئًا من التطوير الشكلى - هادفين من وراء ذلك التوضيح للدارسين وتقريب الفهم . وعن المحاولات التى بذلت بعد محاولة

---

(١) كتب رسالة كاملة تحت عنوان « الدوائر العروضية واستخدامها فى الشعر العربى » للسيد محمد عامر بقسم الدراسات اللغوية بكلية دار العلوم وهى محاولة لتناول هذا الموضوع من معظم جوانبه مما جعلنا نركز على المحاولات التى لم تأتِ بها الرسالة .

الخليل يقول بعض الدارسين « وقد ظل هذا الوضع من الناحية الشكلية متداولا جيلا بعد جيل من العلماء إلى يومنا هذا وإن كانت الصورة قد اختلفت فى رموز السواكن والمتحركات عما كانت عليه فالعلماء كانوا يرمزون للحرف المتحرك بدائرة صغيرة . ويرمزون للساكن بخط رأسى ولكن اليوم غيروا هذه الرموز فجعلوا للحرف المتحرك شرطه وللساكن دائرة صغيرة . والعلماء منذ عهد الخليل إنما يقصدون بهذا كله التيسير على الدارس »[1] .

ويبين الباحث فى النص أن المحاولات التى بذلت حتى الآن محاولات شكلية فقط لاتتعدى الرمز وهذا تعميم تنفيه عدة محاولات حديثة وجريئة ظهرت فى هذا الحقل . ويرى الباحث أن لديه خطوة « قد تزيد الأمر إيضاحًا وتيسيرًا على الدارسين ، وهو جعل الدوائر على صورة مستقيمات »[2] .

وقوله أن جهدا واحدا قد بذل منذ محاولات الخليل الجادة فيه غبن واضح لمحاولات قد ظهرت . فإلى الخليل وإلى محاولات أخذت تتوالى بعده حتى الآن وسوف نجعل الحديث عن هذه المحاولات قرين أصحابها فنبدأ بالحديث عن محاولة الخليل .. ثم علماء العربية القدامى مركزين على توهم الجديد عندهم لننتقل بعد ذلك إلى محاولات جادة فى العصر الحديث . للمستشرق فايل وللدكتور طارق الكاتب وللأستاذ عبد الصاحب المختار والسيد محمد عامر الذى قدم رسالة للماجستير عن الدوائر العروضية . وبعد ذلك نخرج برؤية عامة عن علاقة الدائرة بالزحاف أو العلة وقبل أن نبدأ عرض هذه المحاولات نذكر أن الدوائر العروضية كانت قرينة الرفض لدى بعض الدارسين[3] القدامى وهم قلة بينما أكد أهميتها كثير منهم ولعل فى حديث صاحب العيون الغامزة ما

---

(١) الدوائر العروضية رسالة ماجستير ٦٤ - ٦٥ .

(٢) السابق ص ٦٤ - ٦٥ .

(٣) والرفض أيضًا مسموع لدى أكثر من الدارسين .

يدل علـى ذلك حيث يقول متحدثا عن الدوائر وهو يقصد دوائر الخليل أن بعض النـاس أنكر الدوائر أصلا ورأسًا وجعل كـل شعر قائمًا بنفسه وأنكر أن تكون العرب قصدت شيئًا من ذلك ، وقال إنا سمعناهم نطقـوا بالمديد مسدسا وبالبسيط فعلن فـى القبض مثلا والرأى السابق عنده يمثل فكر قليـل من الدارسين لكن الأكثرين عنده على خلاف هذا الرأى لأن حصر جميع الشعر في الدوائر المذكورة واطراد جريه منها يدل على ما اختص الله به العرب دون من عداهم ، فكان ذلـك سرا مكتتما فى طبـاعهم أطلع الله عليه الخليل واختصه بالهام ذلك ، وإن لم يشعروا هم به ولانووه ، كما لم يشعروا بقواعد النحو وأصول التصريف ، وإنما ذلـك مما فطرهم الله عـليـه فالتثمـين فى المـديد والتسديس فى الهزج والمضارع وغيره من المجـوزات أصل رفضه العـرب كما رفضوا أصـولا كثيرة مـن كلامهم علـى ما تقرر فى عـلم النحـو . وإذا تطرق الشك فى ذلك إلى الشعر تطرق إلى الكلام حـينئذ فيتعذر باب كبير من أصول العربية ، ولاخفاء بفساده هكذا قرره بعض الفضلاء [١] .

وهذا النـص نلمح منه تـردد العلماء بـين قبول الدوائر ورفضـها وأن هذه الدوائر هى محاولة الخليل الجادة . وهى تقـعيد للشعر أو تجريد لما هو موجود فهى كعلم النحو فى الاتيان بنظام لايـدفع العربية إلى الكلام فهو أصل والكلام موجود بـالفطرة وهذا يـعطينا الاحسـاس بأن الدائرة أصل تـام تحاول أن تحوى إمكانـات الفطرة العربـية الموسيقـية التى ألهـمها الله الشعراء . . . وأيـا ما كان الحديث عن الدوائر فإن وجودها فى التراث العربى لعبقرى استطاع أن يكتشف أسس الوزن الشعـرى لكفيل أن يعطيهـا قيمة لأن المكتشف لايؤخـذ بجزئه بل بكله والـدائرة جزء من النظـام الكامل الذى اكتشـفه الخليل فإلـى هذه الدوائر وليكن بـدء حديثنا عن الخـليل بن أحمد ودوائره . لـقد جمع الخليـل البحور

---

(١) العيون الغامزة ص ٤٤ .

الشعرية فى مجموعات أساسها كما يرى الدكتور عبدالله درويش التشابه فى المقاطع أى الأسباب والأوتاد وسمى كل مجموعة من هذه المجموعات دوائر وجعل كل دائرة تنتظم عددًا معينا من البحور . وبما أن الدائرة الهندسية يمكن أن تعتبر أى نقطة فى محيطها نقطة بدء نسير منها لنعود إليها كذلك دوائر الخليل . وإذا عرفنا أن البحر يتكون من تفعيلات ، والتفعيلة تتكون من مقاطع هى الأسباب والأوتاد أمكننا أن نعرف أن الدائرة تتكون من أسباب وأوتاد بوضع مخصوص . وكل دائرة تشتمل على أسباب وأوتاد خاصة هى تفعيلات بحر معينه . فإذا تصورنا أن محيط الدائرة يتركب من هذه التفعيلات وبدأنا من نقطة هى أول مقطع فى البحر فإننا نحصل على هذا البحر بعينه . أما إذا تجاوزنا المقطع الأول وبدأنا من نقطة على محيط الدائرة هى مبدأ المقطع الثانى حصلنا على بحر كذا[1] ، وطريق الفك[2] فى هذه الدوائر أن تبتدئ من أول كل وتد وسبب بقدر ما فى الدائرة من البحور وتمر إلى الآخر . وإذا فات شىء من أول الدائرة فنحن نضيفه آخرا » . كل ذلك سوف يُلمح بعد عرض هذه الدوائر التى تعدادها خمس عند الخليل وهذا عرض لها وأولها :

دائرة المختلف وهى تحوى من البحور المستعملة الطويل والبسيط والمديد ومن المهمل المستطيل الذى بيتُه قول بعض المولدين [3] .

لقد هاج اشتياقى غرير الطرف أحور   أدير الصُّدْغ منه على مِسكٍ وغنبْر

والثانى الممتد والذى بيتُه قول بعض المولدين :

صادق قلبى غزالٌ أحورٌ ذو دلالِ   كلّما زدتُ حبا زاد منّى نفورا

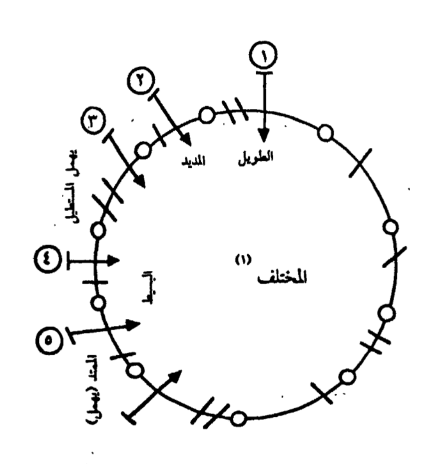
أما الدائرة فهى :

---

(1) راجع دراسات فى علم العروض والقافية ص ١٥٤ - ١٥٥ .

(2) راجع فى علمى العروض والقافية ص ١٥٤ بتصرف .

(3) بيتا المستطيل والممتد من كتاب فى علمى العروض والقافية ص ١٥٤ .



وفكها ما يلي :

١ - الطـــــويل : o/ o/ o// . o/ o// . o/ o/ o// . o/o//

٢ - المـــــديـد : o//o/ . o/o//o/ . o//o/ . o/o//o/

٣ - مهمل المستطيل : o//o/o/ . o//o/ . o//o/o/ . o//o/

٤ - البسيـــــط : o//o/ . o//o/o/ . o//o/ . o//o/o/

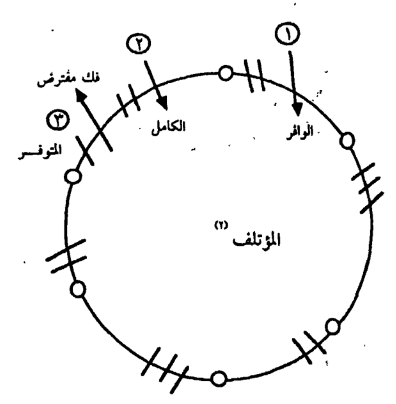
٥ - مهمل المتـبد : o/o//o/ . o//o/ . o/o//o/ . o//o/

(١) سميت بالمختلف لتركيبها مـن جزأين مختلفين خماسـي وسباعـي - فـي علمي العروض والقافية ص ١٥٥ .

ولعل نظرة واحدة إلى البحرين المهملين حين تحذف التفعيلة الأولى فاعلن تعطينا إمكانة مجزوء البسيط وبحر المديد فى صورته الشعرية .

أما الدائرة الثانية : دائرة المؤتلف ففيها ثلاثة أبحر اثنان مستعملان ، وواحد مهمل والمهمل منها وزنه فاعلاتن ست مرات ويقال له المتوفر والمعتمد ومنه قول بعض المولدين [1] :

ما رأيتُ مـن الجآذر بالجزيرةْ إذ رَمَيْنَ بأسهمٍ جرحتْ فؤادى



وفكها يخرج منه ما يلى :

١ - الوافـــر :	٥//٥/// . ٥//٥/// . ٥//٥///
٢ - الكامـــل :	٥///٥// . ٥///٥// . ٥///٥//
٣ - مهمل المتوفر :	٥/٥// . ٥///٥// ٥///٥// //

(١) فى علمى العروض والقافية ص ١٥٥ .

(٢) سميت بالمؤتلف لائتلاف أجزائها وتماثلها ص ١٥٥ .

وغريب أمر هذا المهمل إنّ مقارنة بين فكه وبين البيت الذى أوردناه له لتوحى بأن التصور فيه فى الواقعية الشعرية يوحى بالتدوير وهنا تأتى الاستقامة النهائية للعروض . ويأتى التقطيع على هذا النحو .

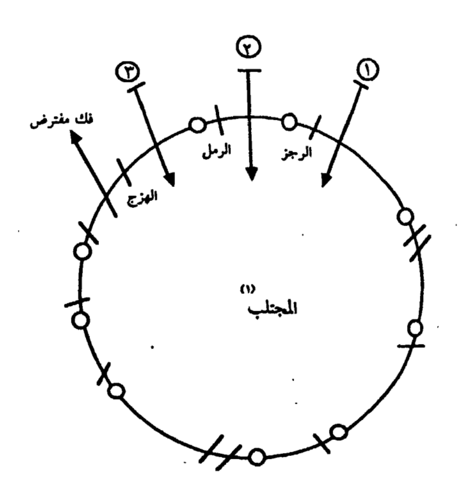
ما رأى (فاعلن) ت من الجآ (متفاعلن) ذر بالجزى (متفاعلن) رة اذرمى (متفاعلن) ن بأسهمن (متفاعلن) جرحت فؤادى (متفاعلاتن) . وهنا فإن المتوفر من منظور الدائرة يقرب من الإيقاع الشعرى لبحر الكامل .

والملاحظ على هذه الدائرة أنّ فك المهمل جاء مع اعتبار بداية الفك من سبب خفيف تبعه سبب ثقيل وكلاهما فاصلة الكامل . ولو تصورنا تمثلا آخر للفك بأن نبدأ بالوتد المجموع من هذه الفاصلة (متفا ///o) مع تصور أن ما قبلها يحوى أوتادا مفروقة لكان الفك هكذا :

وتد	وتد	فاصلة	وتد	ثقيل	وتد مفروق	وتد مفروق
//o	//o	///o	//o	//	/o/	/o/

فلماذا لم يضع الخليل هذا الدوران فى اعتباره حتى ولو أشعره بمهمل يوحى به النظام ؟ ذلك لأن النظام وإن كان تصورا فإنه يحوى قدرة على الانسجام والتوازى ولا أرى فى هذه التشكيلات المختلفة ما يوازى إيقاعًا ما ولو نظريا .

والدائرة الثالثة : هى المسماة بدائرة المجتلب ولايوجد مهمل فى هذه الدائرة وهى مسدسة الأجزاء وأبحر هذه الدائرة . الرمل . الهزج . الرجز .



والفك منها يكون ما يلى :

١ - الرجز : /٥/٥//٥ . /٥/٥//٥ . /٥/٥ //٥

٢ - الرمل : /٥//٥/٥ . /٥//٥/٥ . /٥//٥/٥

الهــــــزج : //٥/٥/٥ . //٥/٥/٥ . //٥/٥/٥

ولو تصورنـا فكا آخر يوحى باستـقلالية مفعولات ، وتردد الـوتد المفروق فى نطاق البيت كله لقلنا أنه يمكن أن يفك منها أيضًا ما يلى :

(١) سميت بالمجتلب لأن أجزاءها كلها اجتلبت من دائرة المختلف إليها فمفاعيلن من الطويل ومستفعلن من البسيط وفاعلاتن من المديد . « راجـع العيون الغامزة ص ٥٣ مع نقـاش حول تصور الاجتلاب ومن أى دائرة يكون ومن أيها لايكون .

/o/ o/ o/ . /o/ o/ o/ . /o/ o/ o/ .

هذا فرض تنفيه الإيقاعية الشعرية تمامًا فلم ذلك ؟ لعل إحساسنا بضياع قيمة الوتد المجموع وإحساسنا بتوالى الأسباب الخفيفة يعطيان تفسيرًا لذلك .

والدائرة الرابعة : وهى المسماة بدائرة المشتبه وتشتمل على تسعة أبحر منها ستة مستعملة والثلاثة الباقيات مهملات ومن أول المهملات ما وزنه فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن مفروق الوتد ويسمى ذلك البحر بالغريب والمتئد وبيته قول بعض المولدين :

ما لسلمى فى البرايا من مُشْبهٍ   لا ولا البدر المنبر المستكمل

فهذا بيت مولد لم تضع العرب فيه شيئًا كما يرى صاحب العيون الغامزة[1] ويرى الزجاج أن سبب اطراحه مايلزم عليه لو تم منه وقوع مستفع لن المفروقة الوتد فى العروض ، وهو مجتنب عندهم لأنها عمدة ، والأسباب مع الوتد المفروق ضعيفة ، ولهذا لم يجئ السريع تاما . ورأى الصفاقسى أن سر إهماله أنه لو جزئ لالتبس بمجزوء الرمل أما أبو الحكم فرفضه له راجع للزوم الوقف على المتحرك فيه .

والمهمل الثانى وزنه مفاعيلن فاع لاتن وبيته من قول المولدين :

لقد ناديت أقوامـا حين جابوا   وما بالسمع من وقْرٍ لو أجابوا

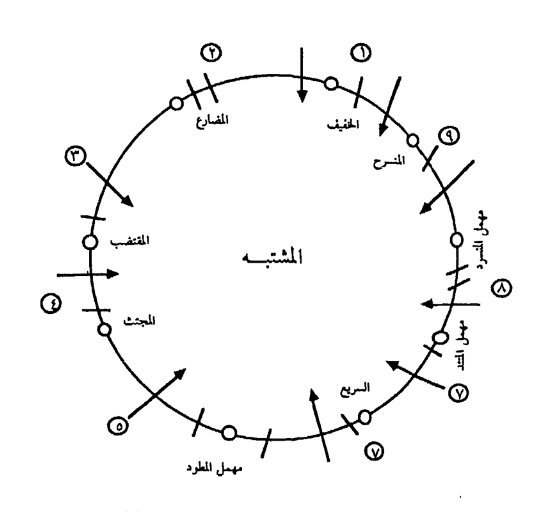
والمهمل الثالث بحر وزنه فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن ولاعلة لا طراحه كما يرى صاحب العيون الغامزة إلا عدم السماع[2] وبيته :

من مجيرى من الأشجان والكربِ   مـن مُدِيلى مـن الإبعادِ بالقُرْبِ

---

(١) مهملات هذه الدائرة وخلافاتها من العيون الغامزة ص ٥٦ - ٥٧ بتصرف .

(٢) هذا قول يوحى بالإمكان الموسيقى لهذا البحر لدى الدمامينى .



١ - الخفيـــف : o/ o// o/ . o/ /o/[1] o/ . o/ o//o/

٢ - المضـــارع : o/ o/o// . o/ o/ /o/ . o/ o/ o//

٣ - المقتضب : o// o/ o/ . o// o/ o/ . /o/ o/ o/

٤ - المجتـث : o/ o// o/ . o/ o// o/ . o/ /o/ o/

٥ - المطرد (مهمل) : o/ o/ o// . o/ o/ o// . o/ o/ /o/

٦ - السريـع : /o/ o/ o/ . o// o/ o/ . o// o/ o/

٧ - المتئد (مهمل) : o/ /o/ o/ . o/ o// o/ . o/ o// o/

(١) الخط موضوع تحت الوتد المفروق .

٨ - المنسرد (مهمل) : o/ o/ /o/ . o/ o/ o// . o/ o/ o//

٩ - المنسرح : o// o/ o/ . /o/ o/ o/ . o// o/ o/

وسميت هـذه الدائرة بدائرة المشـتبه لاشتباه أبـحرها ؛ لأن مستفـعلن فى الخفيف والمجتث مفروقة الوتد وفى غيرهـما مجموعته ، وفاعلاتن فى المضارع مفروقة الوتد وفى غيرها مجموعته وقد حكى البعض أن فحول الشعراء غلطوا فى بحورها ، فأدخلوا بـعضها على بعض فى القصيدة الواحـدة ، توهما منهم بأنه بحر واحد ، منـهم مهلهل ومرقش ، وعبيد بن الأبـرص وعلقمةُ بن عَبْدَه ووقع من ذلك قصيدة للطرماح حكاها أبو العلاء . وحين يرد اعتراض لماذا لم تبدأ هذه الدائرة بـالبحر المصدر بالوتد المجموع وهو المـضارع وعدلت عن ذلك إلى السريـع فإنه مردود بأن الأول من المضارع مـعلول دائمًا للزوم المراقـبة فيه ويدفـع ذلك القـول الصفـاقسى بـرد محـكم « بأن لـزوم إعلال المضـارع فى الاستعمـال لا فى الدائرة والعبرة فـى الفك بما فى الدائرة ثـم كل من الاعلال والبدء بالسريع مخالف للقياس فلم يرفض أحدهما ويرتكب الآخر [1] . ولعلنا ندرك القيمة الصحيحة فى قـوله : « لزوم إعلال المضارع فى الاستعمال لا فى الدائرة » فذلك يؤكد تصور العلاقة بين النظام والاستعمال حيث الدائرة شمولٌ لكل ممكن والاستعمال إحساس بالأوقع من هذا الممكن .

والدائرة الخامسة : دائرة المـتفق وأخرج الخليل منها بحرا واحـدا مستعملا فقط وهو المسمى بالمتقارب حيث تفعيلاتـه فاعلن ثمانى مرات . بينما بقى فيها مهـمل لم يـذكره الخليـل واستدركـه المحدثون فـسمى بالمـتدارك . قالـوا ولم يستعمل إلا مخبونا ، وحكوا له عروضا وضربا مخبونين : كقوله :

كرةٌ طرحـتْ بصوالجةٍ فتلقفها رجـلٌ رجـل

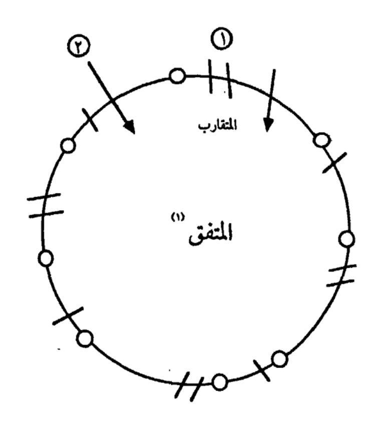
---

(١) العيون الغامزة ص ٥٨ .

ويستعمل فاعلن في هذا البحر على فَعْلن بإسكان العين ويسمى بقطر الميزاب ، وصوت الناقوس وركض الخيل وعليه جاء قول الحصرى [1] .

ياليل الصب متى غدهُ أقيام الساعة موعده

وغريب أمر الخليل في اهمال المتدارك من هذه الدائرة والتركيز على المتقارب فقط . فهل معنى ذلك أن دائرته أحكم عليها المستعمل فقط ؟ فكيف إذاً أشار إلى المهملات في الدوائر الأخرى ! رؤيتى وإحساسى أن الخليل بمنظوره الدائرى كان يعرف تمامًا وجود ذلك البحر لأن هذهٰ الدائرة في دورانها - تشبه دائرة الكامل .



(١) العيون الغامزة ص ٦٠ .

(٢) سميت بدائرة المتفق لاتفاق أجزائها . العيون الغامزة ص ٦١ .

والفك منها يحوى بحرين :

١ - المتقارب : o/ o// . o/ o// . o/ o// . o/ o//

٢ - المتدارك (مهمل) o// o/ . o// o/ . o// o/ . o// o/

تلك هى دوائر الخليل فى تصورها العام وسوف نذكر الآن المحاولات التى جاءت بعده . مع علمنا بأن جل هذه المحاولات جعلت الخليل نبراسا فحاولت تفسيره أو الإضافة إليه أو لَمَّ دوائره وعلى هذا فإن حديثنا عن هذه المحاولات إعادة لتقويم رؤية الخليل مرة أخرى مع إدراكنا لرؤية الزحاف والعلة على هذه الدوائر .

علماء العربية القدامى بعد الخليل .. فكرتهم عن الدوائر :

لم يضيفوا إلى دوائر الخليل شيئًا يذكر إلا بعض تغييرات شكلية تخص الجزء الذى يبدأ منه الفك على الدائرة حسب أولية البحر عندهم على الدائرة أو جعل الدائرة فى التصور الشكلى عدة دوائر متداخلة تبعد كل واحدة منها أو تقرب حسب مركز الدائرة وظلت هذه التصورات سائدة حتى عصرنا هذا فلم يتغير منها إلا رمز الساكن والمتحرك فبينما يرمز للسكون عندهم بالألف الممالة (/) ويرمز للمتحرك بالدائرة (o) نرى أن الدائرة تأخذ علامة صفرية للدلالة على السكون بينما الألف اعماله للدلالة على المتحرك وإذا أردنا أن نتتبع بعض المحاولات التى جاءت بعد الخليل فإن أول[1] محاولة تذكر وهى موجودة بين أيدينا هى محاولة صاحب العقد الفريد ابن عبد ربه [2] ففى الجزء الخامس من كتابه تعرض للتأليف فى علم العروض فى كتاب الجوهرة الثانية حيث نظم فى

(١) محاولة الأخفش الذى عاش فى القرن الثالث الهجرى مازالت طىّ مخطوط مخروم لم يظهر مطبوعا حتى الآن .

(٢) عاش ابن ربه فى القرنين الثالث والرابع من الهجرة حيث ولد سنة ٢٤٦ هـ وتوفى عام ٢٤٦ هـ .

هذا الكتاب أرجوزة عروضيه شامله حوى فيها الحديث عن دوائره فى ثلاثة وخمسين بيتا وفى دوائره يعرض تصور الخليل ويضع إضافة رائعة فى هذا المجال هذه الإضافة تتركز فى تصوره الزحاف على الدوائر من خلال نقط معينه فوق ساكن الدائرة أو متحركها ولتتركه يؤكد ذلك حيث يقول فى أرجوزته [1] :

فما لها من الخطوط البائنة	دلائل على الحروف الساكنة
والحلقات المتجوِّفاتِ	علامةٌ للمتحركات
والنقط التى على الخطوط	علامة تُعد للسقوط
والحلق التى عليها يُنقط	تسكن أحيانا وحينا تسقَطُ
والنقط التى بأجواف الحلقْ	لمبتدأ الشُّطور منها يخترق
والنقطتان موضع التعاقب	ومثل ذلك موضع التراقب

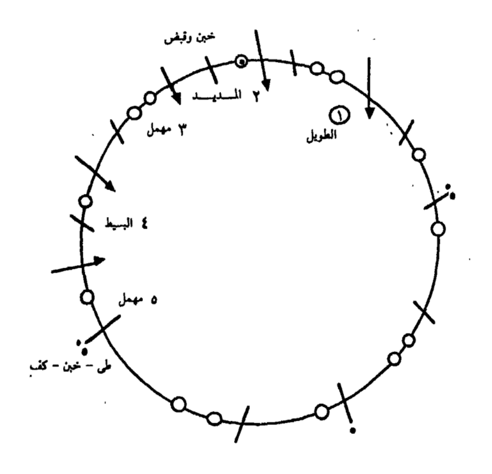
ففى هذه الأبيات يصور فى دوائره هذه الرموز فالبيت الأول بيان بأن الخط المائل دلالة على الساكن . والثانى يبين أن الحلقة المجوفه (ه) دلالة على المتحرك . والثالث يبين أن النقطة الموضوعة على الساكن زحاف بحذفه . وأن النقط التى توضع على الدائرة أى مع الحركة دليل على إمكان زحفها إما بالاسكان أو بالحذف وهذا مفهوم البيت الرابع . أما النقط داخل الدائرة فهى بداية انطلاق البحر من بدء شطره . وهذا واضح فى البيت الخامس ويأتى البيت السادس ليدل على ظاهرتين مرتبطتين بالزحاف وهما المعاقبة والمراقبة ودليلهما على الدائرة نقطتان فوق الساكن .

عمل رائع لابن عبدربه نشهد فيه أنه لم يتصور الدائرة بعيداً عما يحدث

---

(١) العقد الفريد جـ ٥ ص ٤٣٨ .

لبحورها مـن زحافات بل أعطانا إشارة عـلى دوائر الخليل توحى بـالمكان الذى يوجد فيه الزحاف عـلى نطاق الدائرة . فكانت رموزه دلالة كامـلة على مرونة دائرته . وكانت خير دلـيل على بيان أن هناك علاقة ما علـى تقارب المزاحفات بين البحور صاحبة الدائرة الواحدة . وهـا نحن نقدم دائرة من دوائره لنرى من خلالها ما ارتآه . والدائرة التى نختارها هى دائرة الطويل أو دائرة المختلف .



ففى بدايـة المديد مثلا نجد نقطـة داخل الدائرة وهى دلالة فك الـبحر من الدائرة وبدايـة شطره والنقطـة التى فوق الساكـن الخاص بفاعلاتن دلـيل على ورود ظاهرتى المعـاقبة والمراقبة وبخاصة أن تـفعيلة فاعلن من هـذا الفك على (فا) فيهـا هاتان النقطتـان ونحن نعلم أن المراقبـة والمعاقبة بين ساكـن فاعلاتن وساكن فاعلن .

ولك أن تعلم أن الساكن فى فاعلاتــن مكان لزحاف آخر هو القبض الوارد فى فعولن التى هى بـداية للطويل . وأن السبب الخفيف الثانــى من البسيط به إمكان الطى فى مـستفعلن وأن فاعلن منـها يوجد على ساكنها نـقطة مما يوحى بإمكان الخبن . . فالدائرة إذا لاتهمل الزحاف مطلقا عند دورانها . ولعل علامة على ساكن واحد كالساكن الأول من بدء المديـد مثلا توحى بأن السبب الخفيف هنا مـوطن لزحافات هـذه البحور الجائزة فـبحذفه يتـصور قبض فعـولن وخبن فاعلاتن من المديد . وخبن فاعلن من البسيط وساكن السبب الخفيف الثانى من البسيـط فيه جوازات البحور عـند الحذف ففيه طـى مستفعلن وخـبن فاعلن . وكف مفاعيل وإن ندر فإنه امكانة مـوجودة بالدائرة . ويوحى فك الطويل بأن السبب الأول فى تفعيلته الأخيرة يأتيه حذف الساكن وهو القبض على مفاعيلن وهى صورة واجبة فى العروض وإنْ ندرت داخل البيت . وهى بذاتها كف فى المديد (فاعلات) . .

نخلص من هذا كله أن صاحب العقد برموزه على الدائرة حاول تصور كل إمكانات المزاحفة عليها وهذه نقطة إضافة تحسب له عند الحديث عن الدوائر .

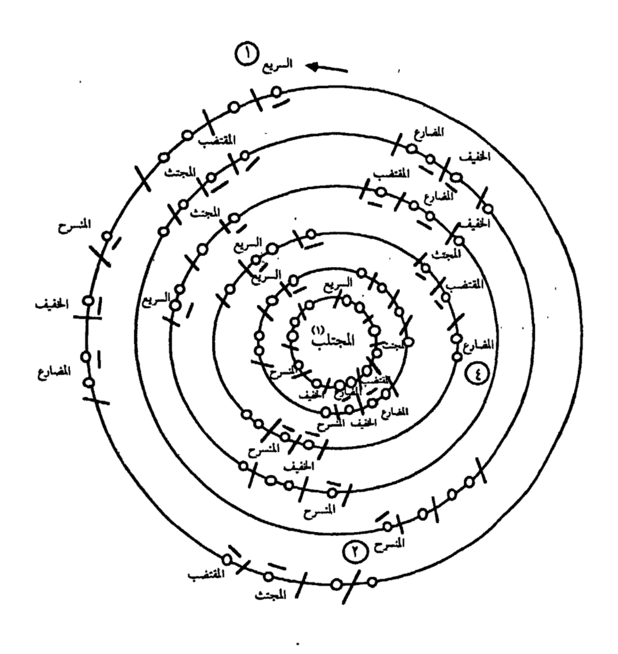
وممن جاء بعد ابن عبـدربه متحدثا عن الدوائر الصاحب بـن عباد فى كتابه الإقناع ولم يضف إلـيها جديداً والتبريزى المتوفى سنة ٥٠٢ هـ فى كتابه الكافى فى العروض والقـوافى وفيه تصور أول للدوران داخل الدائـرة وجاء بعده ابن القطاع المتوفى سنة ٥١٥ هـ ليعرض صـورة عن الدوائر فى كتابه البارع ثم ابن السراج المتـوفى سنة ٥٥٠ هـ صاحب تـقويم البيان لتـحرير الأوزان ثم الجِنْزى صاحب كتاب الدوائر العروضيـة المتوفى سنة ٥٥٠ هـ وابن الحـاجب فى كتابه نهاية الـراغب فى شرح عروض ابـن الحاجب والمتوفـى سنة ٦٤٦ هـ والـشيخ أمين الدين المحلى المتوفى سنة ٦٧٣ هـ غير محاولات أخرى لم تعط أى جديد

عما ذكر قبلها [1] . ونحن الآن نعـرض صوراً من بعض هذه المحـاولات التى ستكون دليلاً حين عرض تصور المحدثين للدوائر . وسوف نبدأ بتصور الخطيب التبريـزى المتوفى سـنة ٥٠٢ هـ للدوائـر الذى أورده فى كتـابه « الكافـى فى العروض والقوافى » . .

بعد أن يقول التـبريزى إن للشعر كله أربعًا وثلاثين عـروضا وثلاثة وستين ضربا وخمـسة عشر بحرا يرى أن هذه الأبـحر تجمعها خمس دوائـر ثم يحاول تحديد بحور هذه الدوائر ويرى فى الدائرة الأخيرة بحرا واحدا هو المتقارب على حد قول الخلـيل . بعد ذلك يعرض البـحور ذات الدائرة الواحدة وفى خـتامها يأتـى برسم الدائـرة موضحا عـليهـا هذه البحـور وفى دوائره نرى أن الـدائرة لاترسم على أساس خط واحد من المركز وإنما ترسم عدة دوائر قرب المركز على قدر عدد البحور الموجودة فى الدائرة وعلى قدر بداياتها . وسوف نعرض دائرة واحدة من دوائره تحوى عديداً من البحور هى المجـتلب لكثرة ما بها من بحور ولأنها ستكـون موحية لبعض أفكار المحـدثين فيما بعد . كما يـبدو فى الرسم التالى الموجود فى الصفحة التالية :

---

(١) فى رسالة الماجـستير السابقة للسيد محمد عامر عرض لهذه المحاولات .



(١) الدائرة منقولة من الكافى ص ١٢٧ .

تقابلنا عدة ملاحظات حول هذه الدائرة . منها أن كل دائرة تأخذ بداية البحر منطلقا لها فالكبرى منطلقها عند التبريزى السريع والتى وراءها المنسرح والتى بعدها الخفيف ثم دائرة المضارع فدائرة المقتضب وأخيراً الدائرة الصغرى للمجتث . والترتيب هنا ترتيب له ما يبرره . يوضحه التبريزى بقوله : « وكان القياس فيها أن يقدم المضارع على السريع للعلة المتقدمة لأن أوله وتد ، لكنهم تركوا القياس وقدموا السريع ، وذلك أن مفاعيلن فى المضارع لاتجئ سالمة قط إما أن تجئ مقبوضة أو مكفوفة ، فلما بطل أن يكون المضارع أولا لكراهتهم ابتداء الدائرة ببحر يكون أوله مثل هذا كان السريع أولى بالتقديم . ثم رتب عليه المنسرح لأنه يفك من مستفعلن الثانية . . إلخ »[1] وعلى هذا فالدوائر توحى بأهمية بحر لديه على الآخر ويوحى نصه بدلالة تخصنا وإن كانت شكلية مؤداها أن نسبة الدائرة إلى بحرها قرين الإحساس بالزحاف والعلة فقد رفض بدءاً لهذه الدائرة لما به من مزاحفة القبض والكف التى لاتسلم بدايته من واحدة منهما ويلاحظ على هذه الدائرة أيضًا أنه لم تذكر فيها صورة المهملات مع أن بها كما رأينا من عرضنا السابق لدوائر الخليل ثلاثة بحور مهملة . وفى ذلك ما يدل على اكتفائه بما هو مستعمل فقط من البحور فى صورته المثالية .

كان يكفى التبريزى رسم دائرة واحدة يكون بدء كل سبب أو وتد فيها متتجا لبحر ويرقم البحر برقم ليدل على أهميته وترتيبه فلماذا عدل عن ذلك إلى الدوائر المتتالية بعدد (البحور) هل فى عمله إيحاء بسر هذا الصنيع ؟ لعله يقصد بذلك أن لكل بحر داخل الدائرة الواحدة استقلالا ووقعا خاصا يميزه عن البحور الأخرى التى تشترك معه فى دائرته .

وتأتى الملاحظة الهامة التى تتمثل فى أنه سمى هذه الدائرة بدائرة المجتلب على عكس سابقيه .

---

(١) الكافى ص ١٢٨ .

لقد رأينا أن هذه الدائرة مسماه بالمشتبه وقد كنا نحسب أن تلك خطأة مطبعية فى رسم الدائرة ولكنه يسمها فى كتابته وتحليله بدائرة المجتلب ويذكر تبريرا لتلك التسمية فهو يذكر أن هذه الدائرة الرابعة سميت بالمجتلب « لأن الجلب فى اللغة الكثرة ، فلكثرة أبحرها سميت بهذا الاسم ، وقيل سميت بذلك لأن أبحرها مجتلبة من الدائرة الأولى فمفاعيلن من الطويل وفاعلاتن من المديد ومستفعلن من البسيط »[1] وهذا عكس ما رأيناه لدى الخليل وابن عبدربه وعكس المتبع المعروف عن هذه الدائرة فهى مسماه عندهم بالمشتبه وذلك لاشتباه أبحرها فلقد حكى ابن القطاع كما قلنا سابقًا أن فحول الشعراء غلطوا فى بحورها فأدخلوا بعضها على البعض الآخر فى القصيدة الواحدة توهما منهم أنه بحر واحد . ولعل فى ذلك الفرق بين التسميتين ما قلناه من أن التبريزى يرفض التشابه وتوهم الخلط إذ كل بحر له استقلاليته . ولو عدنا للمشتبه عند التبريزى لوجدناه يقصد بها دائرة بحر الهزج والرمل والرجز والتى يقول فيها سميت دائرة المشتبه لأن أجزاءها متماثلة أيضًا فكل واحد من أجزائها يشبه الجزء الآخر لأنه مثله إذ كانت الأجزاء كلها سباعية . والمشتبه والمؤتلف يتقاربان فى المعنى . ولكن سميت الدائرة الثانية بالمؤتلف لأن فى الائتلاف معنى زائدًا »[2] وهنا فهو يقصد بالاشتباه رؤية موسيقية زائدة سوف نسميها بعد ذلك بالتماثل فى التفعيلات أى بالبحور ذوات التفعيلة الواحدة يؤكد ذلك أنه يقربها من دائرة المؤتلف ولو شاعت دائرة المتقارب بأن حوت المتدارك لضمها إلى هذا النوع . والذى يراه فى المشتبه لايقول به العروضيون فلقد رأينا أن دائرة المشتبه يقصد بها دائرة المجتلب وذلك « لأن أجزاءها كلها اجتلبت من دائرة المختلف إليها فمفاعلن من الطويل ، ومستفعلن من البسيط ، وفاعلاتن من المديد . فإن قلت لم حكم باجتلابها من هناك إلى هنا دون العكس ؟

---

(١) الكافى ص ١٢٨ .

(٢) الكافى ص ٩٣ .

قلت : أجاب الصفاقس عنه بوجهين : الأول أن فائدة الاجتلاب هي الاستعمال وهي كلها هنا مستعملة بخلافها في دائرة المختلف لأن بعضها مهمل . الثاني أن كل أجزاء هذه الدائرة في دائرة المختلف دون العكس » [1] .

يخلص لنا اذا أن المجتلب عند التبريزى توازى المشتبه عند غيره والمشتبه عنده توازى المجتلب عند غيره وله في ذلك تبريره الخاص كما وضحنا آنفا .

ويأتى ابن القطاع المتوفى سنة ٥١٥ هـ ليحاول أن يبتكر جديداً في الدوائر العروضية والمحاولة هنا استنباط عدد كثير من المهملات فاقت حد ما قال به الخليل أو أثبته على دائرته فقد استنبط ابن القطاع سبعة وعشرين بحرا مهملا وذلك لأنه كان يرفض مقطعا يفصل بين البحر وما يليه وكما يقول السيد محمد عامر أى « أنه كان لايستخدم الأسباب والأوتاد عند فك بحر من بحر وإنما كان يستخدم المقاطع فمثلا نراه في الدائرة الأولى التى تبدأ ببحر الطويل .

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

نراه لايحذف الوتد كوحدة مستقلة ولكنه يحذف المقطع الأول منه وهو (ف) من فعوفيتج لنا البحر المهمل مفعول ، مفعولات ، مفعول ، مفعولات »[2] .

إلى هنا وحديث السيد عامر صادق في قوله بإصدار عديد من المهملات لدى ابن القطاع أما تفسيره لوجود هذه المهملات فشىء نراه بعيداً عن رؤية ابن القطاع أن مؤدى رأى السيد عامر أن هذه المهملات ما جاءت إلا بحذف مقطع ونحن لانقبل كلمة حذف هنا لأنها توحى بالإسقاط والإسقاط في البدء يحدث

---

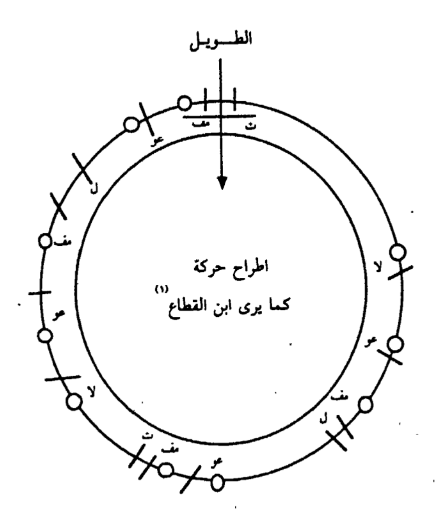
(١) العيون الغامزة ص ٥٣ - ٥٤ . وقد سبق استعانتنا بهذا النص .

(٢) الدوائر العروضية - رسالة ماجستير ص ٦٧ .

خللا فى الدائـرة فإن لم يكن إسقاطا حقيـقيا بأن كان اعتباريا فـذلك أكثر خطأ لأن وجوده فيها حينئذ مع عدم دورانه يفـك الدائرة إلى خط مستقيم . . ونأتى هنا إلى أساس رأيـه وهو أن رؤية ابن القطاع لهـذه المهملات مبنية عـلى إغفال قيمة السـبب والوتد وإدخال قيمة أخـرى هى المقطع وهذا شىء جديد جداً على فهم علماء العربـية القدامى فتصور المقطع لديهم لم يك مـوجودا بمفهومنا ولم يك مستخدما وفى كلام السيد عامر ونقله عن ابن القطاع ما يوحى بذلك حيث يقول ابن القطاع عن الدوائر « ولـم يذكـرها أحد من المتقدمين ولا المتأخرين ، وفعلت فى استخراجها كفعـل الخليل وليس له غير السبق»[1] ونقف عند قوله وفعلـت فى استخراجهـا كفعل الخليـل وليس له غيـر السبق . فهل مـن فعل الخليل أنه اعتمد فى دوائره على المقاطع ؟ والجواب معروف لأن الخليل اعتمد الأسبـاب والأوتاد . وهنا نـسأل هل فعـل ابن القـطاع فعلـه حقا كمـا قال ؟ والجواب اثبات قاطـع فابن القطاع لم يبـدأ بمقطع وإنما بدأ بسـبـب والفصل بين البحر ومـا يليه ما هو إلا إحـالة دائرة على سبيـل المثال من كون اعتـبار وتدها مجمـوعا إلى كونه مفـروقا وسـوف نختـار دائرتين لنظهـر مـن خلالهـما هذا التصور .

فمثلا دائرة الطويل التى تفعيلاتها فعولـن مفاعيلن فعولن مفاعيلن نعلم أن الوتد المجموع هو الأساس فى تشكيل الطويل والمديد والبسيط فماذا يحدث لو طرحنا مقطعا يفصل بين البحر وما يلـيه كما يقول ابن القطاع . ما يحدث لدينا الآتى :

(١) المرجع السابق ص ٦٣ .



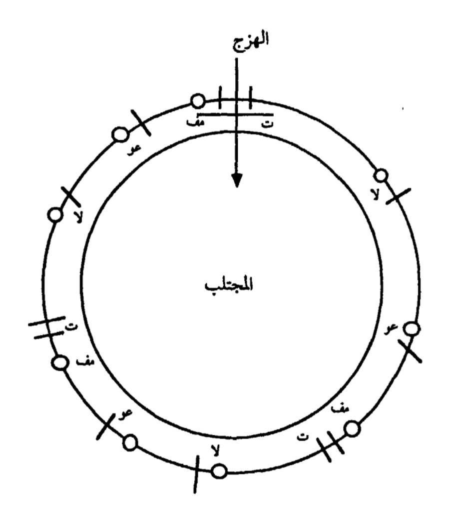
ليس فى هذه الدائرة على هذا التصور إلا تحـويل التفعيلات مجموعة الوتد إلى مفروقة الوتد فهل كان ذلك التصور بعـيداً عن فهم الخليل صاحب العقلية الرياضية الإبداعية ؟ لم يك ذلك بعيداً ولكن رفضه - لحـسبان ذلك التصور فى الدائرة حتى مـع إهماله - ربما كان راجعًا إلى رؤيـة خاصة بالوتد فمـستعملات هذا الوتد ومهمـلاته لدى الخليل ذوات وتد مجموع وحين يتـحول التصور إلى

---

(1) نحن نأخذ منظوراً واحداً فقط من المهملات على الدائرة لنؤكد من خلاله أن ابن القطاع لم يضع فى اعتباره رؤية المقطع ومن هنا كانت المناقشة الواردة فى إثبات المقطع أو رفضه لدى السيد محمد عامر لا أساس لها . راجع رسالة الماجستير خاصة رأيه ص ١١٣ - ١١٤ حيث يأخذ فيه على ابن القطاع فكرة المقطع عنده .

الأوتاد المفروقة فهنا لايعتبره الخليل لما فيه من خلاف موسيقى على مستوى الانسجام الذى يوحى به المنظور .

وهذا دليل أيضًا من دائرة الهزج نؤكد به عدم الاهتمام بالمقطع وتفعيلات الدائرة . . مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن . والتى يدخل فى إطارها الرجز والرمل من البحور وكلها مجموعة الوتد كما ترد فى دائرة الخليل المسماه بالمجتلب .



والملاحظ فى هذه الدائرة أن ترك البدء بحركة الوتد الأولى يجعل بدء الدائرة سببا ويجعل وتد مكوناته (تفعيلاته) مفروقا لا مجموعا على نحو : مفعولات مفعولات مفعولات .

ومن هنا نستنتج أن ابن القطاع ليس مهملا لقيمة السبب والوتد فى مهملاته فحسب وإنما هو أيضًا غير مدرك لتصور المقطع على الدائرة . وفى روية ابن القطاع لدائرته لانجد أية إشارة لظاهرتى الزحاف والعلة .

أما محاولة الجنزى المتوفى سنة ٥٥٠ هـ ففيها يرسم[١] لكل بحر من البحور دائرة مهمله كانت هذه البحور أو مستعملة موضحا بداية فكها عن سابقتها ففى دائرة المختلف مثلا يرسم للطويل دائرة صغيرة قريبة من مركزها ليرسم بعدها للمديد دائرة أوسع ثم دائرة للمهمل الذى يلى المديد ثم دائرة للبسيط أوسع فى قطرها من سابقتها ثم دائرة لمهمل أخير هى أوسع الدوائر السابقة قطرا .

وحين ننظر إلى هذه الدائرة نظرة متأنية ندرك أنها مماثلة فى كثير من دوائر التبريزى السابقة فتعدد الأقطار بتعدد بحور الدائرة كان السمة الأساسية فى عمل التبريزى وها هو الجنزى يأخذ بها والفرق بينهما أو قل الجديد عند الجنزى أنه أدرك المهملات فى دوائره بينما لم يذكر التبريزى هذه المهملات وأن الجنزى يجعل الطويل أقصر الأقطار مقربا له من مركز الدائرة على حين أن التبريزى يجعله أوسع الأقطار . وإذا كان قرب المركز دليلا على أهمية البحر فما باله جعل مهملاته أسبق من بعض البحور المستعملة ؟ وقد يقال أنه يأخذ البحر ثم المهمل الوارد منه وهذا قول لاتؤكده دائرة الجنزى لأنه يأتى بالطويل يتلوه بالمديد ثم بمهمل مقتطع من الطويل هو الذى سماه بالمغفل وهو المعروف بالمستطيل وتفعيلاته مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن .

ليس فى دائرة الجنزى جديدٌ على دائرة التبريزى غير إدخاله المهملات على دوائره أما حديثه عن الزحافات والعلل فليس واردًا فى دائرته كما هو حادث مع تصور ابن القطاع .

---

(١) الدوائر العروضية - رسالة ماجستير ص ٦٨ .

ويسلك الشيخ[1] أمين الدين الحِلّى المتوفى سنة ٦٧٣ هـ فى دوائره مسلكا شكليا فى تقديمه بعض الدوائر على البعض الآخر ولأنه يعتبر أن أصول التفعيلات أربعة مبدوءه بوتد هى فعولن . مفاعيلن مفاعلتن ، فاع لأتن - بدأ دوائره بالدائرة التى تعتمد على بحر واحد يتكرر فيه الوتد ومن ثم كانت دائرة المتفق والتى منها المتقارب هى الأصل عنده .

ما عدا ذلك المطلب الشكلى لم يقدم فى دائرته شيئًا جديدًا لأنه اتبع فى دائرته ما اتبعه التبريزى تمامًا فلقد أطلق دوائر تحيط بالمركز الأم أوسع هذه الدوائر قطرا أمُّ هذه الدوائر ، وإذا ضاق القطر انتقلنا إلى بحر آخر وهكذا على الترتيب . والحِلّى حين يتحدث عن البحر فى الدائرة فإنما يذكر فى حديثه تصورًا لبيت كله ففى المتفق يقول فى أرجوزته :

وكرر الأصل الذى لم يسبق	سبعا تكن دائرة المتفقِ
للمتقارب فعو ثم السبب	يفك منه فاعلن بحر الخبب
إن لم تكن مدركها فى النفس	فهذه صورتها للحس

فالأصل فعولن سيكرر سبع مرات فيكون المجموع ثمانى مرات . وهذا خطأ فى التعبير لأنه يعتبر الدائرة بيتا كاملا مع أن الدائرة تحقق وجود شطر ما من البيت .

تلك بعض مجهودات[2] بعد الخليل أدركنا من خلالها مدى الإضافة على ما جاء به والناظر لما سبق يجد أن معظم هذه الإضافات إضافات شكلية عن

(١) محاولة الشيخ الحِلّى مأخوذة من الدوائر العروضية - رسالة ماجستير ص ٧٠ .

(٢) وصل السيد محمد عامر فى رسالته للماجستير إلى نتائج غير مؤكدة ؛ لأنه لم يدرك تمامًا جهد التبريزى فلم يعرف بدوائره ولم يضعه فى زمنه المناسب ومن هنا لم يفهم أن عمل من جاء بعده مرتبط به فقد جعله بعد الجنزى المتوفى سنة ٥٥٠ هـ مع أنه متوفى سنة ٥٠٢ هـ والشقة واسعة ولو وضع التبريزى فى مكانه ولو علمت دوائره لعلمنا سبقه لكل من الجنزى وابن القطاع فيما جاءا به .

رؤيته الساطعة فهل فى جهد المحدثين ما يمثل تجديداً على نظرة الخليل ومن جاء بعده ؟ لعل الحديث التالى يوضح ذلك .

لعل أول من اهتم بالدوائر العروضية فى العصر الحديث هم الباحثون الغربيون وعلى وجه الخصوص المستشرق الألمانى فوتهلد فايل Gotthold weil [1] وذلك فى مقال نشره بالطبعة الجديدة من دائرة المعارف الإسلامية بعنوان عروض . ومن أجل ذلك فقد خصصنا حديثنا التالى حول فايل وفكرته عن الدوائر العروضية لدى الخليل ومدى فهم إيقاع الشعر من خلال هذه الدوائر عنده . ففى فهم فايل لدوائر الخليل « أن الدوائر الخليلة صور إيقاعية استنبطها الخليل لإظهار موضع التوقيع فى كل جزء وإظهار درجة التوقيع فى القوة بحسب موضع الوتد المجموع من الجزء [2] » ومعنى ذلك أن فايل لديه إحساس بأن تركيب الخليل للدوائر الخمس فى نظامه قد يكون هادفا ومسلما إلى عدة اعتبارات يوضحها الأستاذ البعلاوى قائلا : واستقرأ هذه الباحث جميع محاولات سابقيه لشرح أركان الوزن فى الشعر العربى ، فوازن بين النظريات التى تجعله قائمًا على تتبع حركات وسواكن فى نسب معينة والافتراضات التى تضيف إلى هذا الأساس من الكمية الصوتية وقعا خاصا شبيها بالوقع الموسيقى فى سلم الموسيقى . وانتهى به البحث إلى افتراض جديد مدعم بحجج ، وهو أن أساس الوزن فى الشعر العربى ليس تتابع مقاطع صوتيه على نسب معينه فحسب ، بل هو أيضًا تتابع إيقاع خاص فى مواضع معينه من كل بحر ، فالوزن فى الشعر العربى يعتمد الكمية الصوتية من جهة ويعتمد وقعا عروضيا مضبوطا من جهة أخرى . وإنما أوحى إليه بهذا الاكتشاف

---

(١) رأى فايل أخذناه هنا من مقال بعنوان مشكل الدوائر الخليلة وصلتها بحقيقة الوزن فى الشعر العربى للأستاذ محمد اليعلاوى . حوليات الجامعة التونسية العدد الرابع سنة ١٩٦٧ م .

(٢) مشكلة الدوائر ، الحوليات التونسية ص ١١١ .

درسه الموفق للدوائر الخليلة[1] . وفى حديث الأستاذ اليعلاوى عن فايل إحساس بقيمة عمله لأنه استقرى جميع المحاولات السابقة للوزن الشعرى وخرج منها بفرضه التالى : أن الوزن العربى يعتمد على أساسين هما الكمية الصوتية من جهة والوقع العروضى المضبوط من جهة أخرى والذى أوحى إليه بهذين الأساسين أو بهذا الاكتشاف درسه المدقق لدوائر الخليل . فما المقصود بالوقع العروضى الذى ارتآه فايل ؟ الوقع العروضى المضبوط هو إيقاع الوتد المجموع فى التفعيلة والظاهر على نطاق الدائرة وهو أساس هام لأن الكمية الصوتية قد تتماثل بين بحرين فلا يبقى اذن مفرق بينهما غير دور الوتد ومما يؤديه فى التفعيلة . وفايل يرتب إيقاع البحور بناء على موقع الوتد والكمية الصوتية ويرى أن ترتيبه ذلك مقصود أيضًا لدى الخليل كما توحى به الدائرة إذ يرى من خلالها أنه لاتوجد دائرتان متفقتان تمامًا فى عدد المقاطع وعدد الحروف وجنس الأوتاد التى تتركب منها بحورها وبذا فإننا ندرك من خلال رأيه إن البحور تتفاوت بكمياتها الصوتية أى بمقاطعها وبتنوع أوتادها فكأن للأوتاد اذن شأنا خاصا فى إيقاع الأوزان واعطائها النغمة الخاصة بكل بحر ، وفى ترتيبه للبحور من ناحية القوة والضعف أو صعود الإيقاع وهبوطه يعتمد على قيمة الوتد . فأقوى البحور هى البحور التى تبدأ تفعيلاتها بالوتد المجموع ثم ما انتهت تفعيلاتها بالوتد وأضعفها ما توسط الوتد تفعيلاتها وهو يفرق بين قيمة الأوتاد . فالوتد المجموع صاحب إيقاع صاعد كما يقرر ذلك علماء الأصوات . أما الوتد المفروق فالتوقيع فيه ضعيف خافت ومن ثم جعله علماء الأصوات صاحب التوقيع المنخفض ويدلل على ذلك بتقويم إيقاعى فالتوقيع الصاعد يحل على الخصوص بالمقطع الطويل من الوتد فكلمة (لقد) مثلا تحمل التوقيع الصاعد على المقطع (قد) . أما كلمة (جئت) فمقطعها الموقع

---

(1) السابق ١١١ - ١١٢ .

هو (جئ) وتوقيعه نازل وبقدر ما تكون نواة البحر أى تفعيلته مكونة من أوتاد مجموعة أو مفروقه يكون وزنه أى نغمته وتوقيعه ، بيد أن التوقيع الصاعد نفسه تتفاوت قوته بحسب موضع الوتد المجموع فى الجزء . فإذا تصدر الوتد المجموع الجزء كان للجزء وبالتالى للبحر أقوى وقع وهو الذى اصطلح فايل بتسميته Stammfuss أى على سبيل التقريب التوقيع المستقر الثابت وحين يأتى الوتد المجموع آخر التفعيلة يكون لبحره توقيع أقل قوة وهذا النوع يسميه فايل Sprinqfuss أى التوقيع القافز فإذا أصبح الوتد وسطا فإن الوقع لديه مستضعف ويسميه فايل Hemmfuss أى التوقيع المعرقل وهذا النوع الضعيف مهما كان ضعفه فإن توقيعه يفوق توقيع الوتد المفروق وإذا حاولنا ترتيب التفعيلات على هذا الأساس لكان لنا الآتى :

التوقيع الصاعد	فعولن - مفاعيلن - مفاعلتن
التوقيع القافز	متفاعلن - مستفعلن - فاعلن
التوقيع المعرقل	فاعلاتن

أما التوقيع النازل فتخصه التفعيلة مفعولات مفروقة الوتد . ومثلها مستفع لن وفاع لاتن فى بعض البحور وإذا فرقنا بين الوتدين لقلنا إن للوتد المجموع توقيعا صاعدا تختلف درجاته فى إطار هذا الصعود .

أما الوتد المفروق فتوقيعه نازل . وهنا أمكن ترتيب الأوزان الشعرية بحسب قوة توقيعها ، فأقوى البحور توقيعا وأشدها تنغيما الطويل والوافر والهزج والمتقارب . . إلخ . ومما يدعم هذا الترتيب فى نظر فايل أن البحور الضعيفة التوقيع نادرة الوجود فى الشعر العربى القديم مثل المديد والرمل وكثير من بحور الدائرة الرابعة [1] .

(١) مشكلة الدوائر حوليات تونس ص ١٠٩ - ١١٠ بتصرف .

تلك رؤية موجزة لعمل فايل اكتشفها كما يقول فى دوائر الخليل وحمل فيها الوتد أهمية كبرى فى فهم الإيقاع الشعرى .

لم تسلم هذه الرؤية لدى باحث مدقق هو الدكتور كمال أبو ديب الذى عارض ما ارتآه فايل وحاول أن يظهر برؤية خاصة لدوائر الخليل وهنا يلزمنا أن نذكر اعتراض الدكتور كمال أبو ديب وأن نسجل رأيه على أن نضيف حين اعتراضه بعضا آخر من رواية فايل تلك التى لم تعرض فى الموجز السابق .

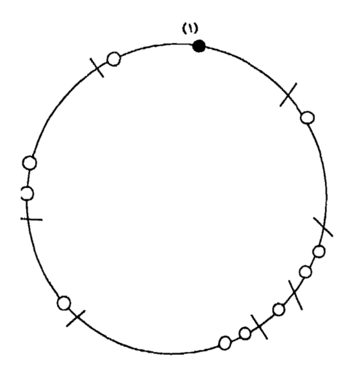
يرى الدكتور كمال أبو ديب أن فايل فى فكرته يطلق حكما معمما على الشعر فى العالم لينطلق بعده لإصدار فكرته عن عروض الشعر العربى . ففايل يرى أن فى كل لغات العالم ينبع إيقاع شعرها ووزنها[1] من العاملين الآتيين : **أولهما** : ملاحظة توفير نظام محدد لتوالى المقاطع ضمن البيت الشعرى . **وثانيهما** : الحدوث التنظم للهّجة[2] مدلولا عليها إما بالنبر أو بوسيلة أخرى . ويبلغ ارتباط إيقاع بيت شعرى بالخصائص الصوتية للغة التى كتب بها درجة من الكمال تعادل ارتباط مقاطع الكلمة فى نثر اللغة المعينة بخصائصها الصوتية والقضية قبل كل شىء هى قضية الاستغراق الزمنى duration للمقاطع والنبر الذى به تنطق . وهذا ما أردناه سابقًا بتوقيع الوتد والكمية الصوتية فتوقيع الوتد هو النبر . ويرى الدكتور كمال أن فايل يجد فى تركيب الخليل للدوائر سببا هو محاولة التدليل من خلالها على مواقع النبر فى كل بحر من البحور التى حددها فكل دائرة حسب رأى فايل تحوى بحرا لا لبس فى نبره عدا الدائرة الرابعة ومن ثم فقد رأى فايل أن الخليل قد أدرك أن نبر المتقارب

(١) راجع فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ص ٤٠٢ .

والدكتور كمال يقصد بإيقاع الشعر ما يوازن المصطلح الانجليزى verse وبالوزن ما يوازن metre

(٢) يقصد باللهجة هنا ما يوازى المصطلح accent لأنها على حد تعبيره تحوى الخصائص الشمولية التى تمتلكها اللغة الانجليزية بينما كلمة النبر يدل عليها stress لأنها يمكن أن تحصر الثقل أو الطريقة المميزه لنطق الكلمة. راجع فى البنية الإيقاعية ص ٤٤١ .

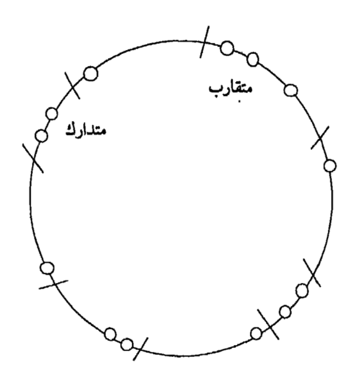
هــو علــى الوتد الواضح (- - o) ومـن ثم كان وضع المـتقارب فى الدائرة كما يلى :



وأن الخليل قـد أدرك أن النبر فى المتـدارك على الجزء (- - o) وحاول فايل دفع أى لبس يحدث مـن توهم نبر فاعلن - o - - o على الجزء - o - فوضع المتدارك فى الدائرة على هذا النحو / :

---

(١) البدء هنا بالوتد فـع ٥٥/ وقد حذف وهذا الوتد مفروض على قطر الدائرة بمـعنى أن تدور به فى اتجاه السعة وعكسه .



ويستنـتج أبو ديب من تحليل فـايل إدراك الخليل لكون المتـدارك والمتقارب يتشكلان من تتابعات حركية متماثلة وكون المتقارب وحيد الصورة[1] لا لبس فيه وأنه أدرك إمـكان حدوث لـبس فى المـتدارك وأنـه قد أدرك مواقـع النبـر فى المتقارب والطويل .

وعلى هذا ففايل يحدد مواقع النبر فـى المتدارك ويحاول أن يجسد الكيفية التى أدرك بهـا الخليل مواقع النـبر فى البحور قـائلا : لقد استمع الخـليل إلى إلقاء الـشعر القديم وجـسد ملاحظاتـه صوريا graphically (تخـطيطيـا) فى تركيب دوائره ولذلك يمكن أن نعتبر نتائج تحليلها دليلا معاصرا للخليل . وفى الواقع أن هـــذه النتـائج تقـــودنا إلى فـهم كامل لخـصائص البـحور العربـية القديمة[2] . ثمة خطـوتان فى عمل الخلـيل حسب رأى فايل : الخـطوة الأولى استماعه لإنشاد الشعر واكتشافه مواقع النبر من هذا السماع .

---

(١) أى لايمكن وروده إلا على هيئة واحدة هى – ٥ / . – – ٥ فاعلن وبذلك ينتفى أن تكون – ٥ – / – ٥ فاع لن .

(٢) فى البنية الإيقاعية ص ٤٠٥ .

والخطوة الثانـية تركيبه الدوائر وتحديـد مواقع النبر فيهـا . وقد تحقق ذلك فى الدائرة الخامسة لدى الخليل .

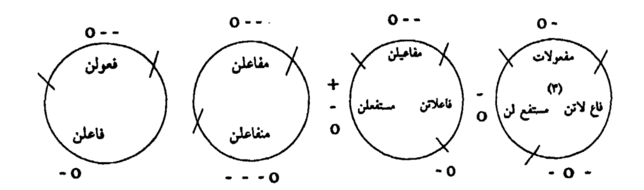
هذه قضـايا عرضهـا الدكتور كمـال من خلال عمل فـايل والدكتـور كمال معترض عليه . وله بعد ذلك رؤية خاصة فى دوائر الخليل وفهمه الموسيقى .

وأهم اعتـراض يوجهه إلـى فكرة فايـل ينصب عـلى رؤيته بـشمول النـبر ودلالته فى بحرى الدائرة الخامسة تلك التى سجل الخليل نبر بحرها المتقارب مما سمعه من انـشاد العرب . يقول دكتور كمـال أن هذا التحليل مغر لـولاحقيقة بسيطة لكنها سلـبية الوقع على تفسير فايل . فهو يتناسـى أن الخليل لم يستمع إلى العرب ينشدون أبـياتا من المتدارك ولم يجد شعرا علـى هذا البحر وقد عبّر الخليل عن هذه الحقـيقة بدقة حين وضع فى الدائرة الخامسـة بحرا هو المتقارب وبحرا سماه مهملا وهو الذى سمى فيما بعد بالمتدارك . وإذا لم يستمع الخليل إلى العرب وهـم ينشدون على هذا البحر ومن ثم لم يستطع تسجيل مواقع النبر عليـه فإن النتيـجة المنطقـية من وراء ذلك أنـه لايمكن أن يكون قـد ركب هذه الدائرة الخامسة ليظـهر موقع النبر على الوتد المجموع من فـاعلن خوف التباس تكويـنها بفـاع لن مفروقـة الوتد . وهذا يـعنى أن الخلـيل لم يفـعل ما فعـله للأسباب التى يـذكرها فايل[1] وإذ يتهـاوى تأكيد فايـل بأن الخليـل أراد تحديد مواقع النبر على الأوتاد تهاوى بذلك عمله كله .

اعتراض ينفـى به دكتور كمال عمل فايـل كله لعدم إحساس الخليـل بقيمة وتد المتدارك لأنه لم يـسمع من العرب شعرا للبحر ولكـن الا يخفف من قسوة الاعتراض أنـه سمع أبياتا لاحـصر لها فى دوائره الـكثيرة الأخرى تحوى قـيمة الوتـد ونبره ! ألـم يقسم بحوره قوة وضعفـا بناء على هذا التوقيع كـما قدمنا آنفا ! . يـرفض الدكتـور كمال رواية فـايل من خلال دوائـر الخليل فـما هى

(١) أى ترتيب البحور بناء على توقيع الوتد وكونه سببا فى تركيب الخليل للدوائر .

الرواية التى يمكن أن يلمسها هو من خلال عمل الخليل ؟ يقول فى نص له : بأن الخليل : جمع البحور فى دوائر خمس . ولابد أن غرضه من ذلك شىء آخر غير إظهاره مواقع النبر وإزالة اللبس فى التفعيلات[1] المبهمة . شىء مرتبط بالعلاقة التركيبية بين البحور ومواقع الزحاف فيها ، ثم إظهار ذلك فى مخطط يسهل الرجوع إليه ، ويغنى عن استشارة الصياغة النظرية لقوانين الزحاف والعلة والتراقب والتعاقب وغيرها من خصائص تركيبية للبحور . وسيظهر أن العرب عرفوا هذه الحقيقة لعمل الخليل ، رغم ما يدعيه فايل من أنهم جهلوا غرضه[2] . فالدوائر فى رأيه تكشف تصور الزحاف باعتباره طارئا على التفعيلة حين استقلالها وعليها باعتبارها جزءاً من سياق شعرى مركب وقد يكون هذا التعقيد فى طبيعة الزحافات قد دفع الخليل إلى تركيب دوائره المعقدة حسب رأى د. كمال وإذا كان الخليل يسعى إلى بيان النبر على التفعيلات من خلال دوائره كما يدعى فايل أى احساسه بالتفعيلة منعزلة فهل كان بحاجة إلى تلك الدوائر الخمس التى بذل حصر مستعملها ومالم يستعمل فيها . لقد كان الخليل يستطيع استخدام وسيلة أخرى لتحقيق الغرض الذى ادعاه فايل بأن يستخدم دوائره بطريقة أسهل على هذا النحو :



(١) وهذا ما رآه فايل كما قلنا .

(٢) فى البنية الإيقاعية ص ٤٢٨ .

(٣) هذه الدوائر من رسم د. كمال ص ٤٢٠ .

وبذا يتحدد لـه تصور خاص بنبر التفعـيلة . وليست هذه الدائرة الـبسيطة بعيدة عن ذهن الخلـيل لأنه استخدمها بشكل مثلث فى عمـله على اللغة حين درس التركيب الـصوتى للكلمات . هذه الـدوائر الصغيرة تستطـيع أيضًا كشف الزحاف الانعزالى لكنـها تعجز عـن كشف الزحاف السيـاقى . وحسنا ما يرى د. كمال حـين يتصـور تـخالفا بين الزحـاف الانعزالى والزحاف المـوجود فى سياق - وهو يذكر تحديدا لبروزه فى تلك المـواضع التى سماها الخليل التراقب والتعاقب وبذا فإن الدافع للخليل فى بـناء دوائره هو توتر التفعيلة الواحدة بين دورين لها انعزالـى وسياقى . وليس هناك دائرة واحدة من دوائر الخـليل تخلو من التـوتر المشار إليه بـين زحافين . ويلاحظ أن كـل دائرة تجمع البحـور التى يحدث فيها التوتر فى المواضع نفسـها .

ذلك إحساس خاص للدكتور كما يرى من خلال منظور الدائرة تمثل إمكان الزحاف حتى مع سياقـيته كما مثل بالتراقب والتعاقب وتلـك دلالة عميقة تؤكد أن الخلـيل قصد مـن دائرته بـيان الزحافـات أيضًا أى بيـان بعض الإمكـانات الشعرية التى يحققها المنطوق وليت الدكتور كمال اكتفى بإحساس الخليل الذى يدل على غنى الفاعلية الشعرية فى عمله فلم يتهمه بتقييد الفاعلية الشعرية.

الخليل اذن من خلال رؤية د. كمال يهـدف من دوائره لاتحديد شخصيات التفـعيلات المتـشابهة ولاتحديـد النبر كـما يقول فـايل وإنما يقصـد شيئًا يتـعلق بالتركيب الكلى للبحور ومواقع الزحافين الانعزالى والسياقى فى الدوائر .

لكن فايـل كما سبق يؤكـد فكرته من خلال اعتـماده على حقائـق صوتية تؤكد توقيع أو نبر الوتد المجموع ومن هنا فـلقوله جانب من الصحة حين ينظر إلى الدائرة فـيجد تتالى الحـركات والسكنات علـيها أو المقاطع حـسب رؤيته . والدكتـور كمال يرى أن احساسـه بقيمة الـوتد مبنى عـلى تصور لدراسة الـنبر اللغوى وخـواص الكلمـات . ويرى أن عملـه بذلك حسب نص الـدكتور

كمال « غير ذى قيمة فى دراسة نماذج النبر فى الشعر العربى »[١] ويرى أنه « لامهرب له حيئذ من اللجوء إلى نظرية الزحافات ومحاولة اكتشاف الوتد فى كل تفعيلة ؛ أى أنه سيهجر محاولة تحديد النبر عن طريق الكلمات اللغوية ليحدده عن طريق التفعيلات النظرية ذاتها »[٢] وإذ يفعل ذلك ستعترضه فى ذلك صعوبات كبيرة لأن تحديد التفعيلة الأصلية فى البيت المنافس كما يقول د. كمال : « أمر صعب فقد تكون - ٥ - ٥ - - ٥ أو - - ٥ - ٥ - ٥ أو - - -٥ - - ٥ . وهنا يبرز عجزه »[٣] فمحاولة فايل لاتتعدى فى نظر الدكتر كمال أكثر من كونها محاولة لتفسير طبيعة عمل الخليل فى الدوائر . أما الادعاء على فهم إيقاع الشعر العربى واكتشاف نماذجه المختلفة فهو ادعاء فارغ من أى دلالة »[٤] فهو [٥] اذ يفرض نبر الوتد فى سياق مستفعلن مستفعلن العودة

---

(١) فى البنية الإيقاعية ص ٤٢٣ .

(٢) السابق ٤٢٣ .

(٣) السابق ٤٢٣ .

(٤) السابق ٤٢٣ .

(٥) لنا فكرة تماثل فى أمور فكرة فايل تستخدم الكمية استخداما خاصا وتستخدم كذلك قيمة الوتد الذى أكد اللغويون والعروضيون قيمته هذه الفكرة نشرناها فى بحث بعنوان بحور الشعر العربى بين التماثل والتركيب وقد صدر فى مجلة الثقافة العربية عدد أغسطس سنة ١٩٧٦ م وصدر مع تحوير فى مجلة الشعر العدد العاشر ابريل سنة ١٩٧٨ م ومؤداه بإيجاز :

أنه من خلال الاعتماد على قيمة الوتد المجموع والكمية التى تحتويها التفعيلة يمكننا أن نتصور بحور الشعر العربى تصورا شبه جديد . هذا التصور يقسم البحور العربية إلى بحور متماثلة وبحور خفيه التركيب وبحور واضحة فى التركيب . فلأى شىء ينسب الوضوح ولأى شىء ينسب الخفاء ؟

البحور المتماثلة هى البحور صاحبة التفعيلة الواحدة المكررة فاعلاتن فاعلاتن أو مفاعيلن مفاعيلن ويتأتى التماثل على أساس اتفاق التفعيلات فى كم واحد مع اتفاق مكان الوتد أولا أو ثانيًا أو وسطا فى تكرار هذه التفعيلة ومن ثم فالكامل والوافر والهزج والمتقارب والمتدارك والرجز من البحور المتماثلة وقد استطعنا فى هذا الإطار أن نجعل المديد والسريع من البحور المتماثلة وأن نتصورهما فى إطار بحرى الرمل والرجز فالمديد فاعلاتن فاعلن فاعلاتن ما هو إلا فاعلاتن فاعلاتن علاتن والسريع هو مستفعلن مستفعلن فاعلن ما هو إلا مستفعلن مستفعلن تفْعلن . . أما البحور خفية التراكيب فهى البحور التى يتحد فيها مكان الوتد المجموع ويختلف الكم وذلك مثل الطويل والبسيط فالكم فى الطويل من فعولن ومفاعيلن مختلف لكن مكان الوتد فى تفعيلاته واحد . ومن ثم لنا أن نتصور -

إلى سياق القصيدة فإن النبر على الوتد دائمًا وهذه الأوتاد تطابق لغويا الكلمات (مضى) (غدى) (شرف) وشتان ما بينها ونبر (لقد) التى عرضها نموذجا لغويا .

لقد ذهب الدكتور كمال مذهبا بعيدًا فى قسوته البالغة على عمل فايل حين تصور إيقاعا خاصا للوتد المجموع استلهمه من الدوائر مع أن كل علماء العربية يؤكدون دائمًا قوة الوتد المجموع . وهل حمل دائرة الخليل لتصور التوقيع كما يرى فايل ينفى إدراك الزحافات والعلل عليها ؟ ما أحسب أن الشقة واسعة بينهما فى اكتناه سر الدوائر .

وأخيرًا فى هذا المجال فإن دوائر الخليل جاءت لتفصح لدى الدكتور كمال عن وجود أربعة أنماط من المعلومات :

= الطويل على هذا الأساس مفاعى مفاعيلن مفاعى مفاعيلن وكذلك البسيط مستفعلن تفعلن مستفعلن تفعلن فليست مفاعيى إلا قطعة من مفاعيلن وليست تفعلن إلا قطعة من مستفعلن . أما البحور التى يخفى تركيبها فهى البحور التى يتحد كمها ويختلف وتدها ففاعلاتن ومستفعلن تتفقان كما لكن الأولى الوتد فيها وسط والثانية أخير ومن ثم فالتركيب من الناحية الإيقاعية واضح وعلى هذا فبحور مثل الخفيف والمضارع والمجتث بحور واضحة التركيب . وقد فصلنا أمر هذه القضايا فى بحثنا المنشور وبيّنا فيه أننا لانركز فى النهاية على رؤية التركيب أو التماثل لأن النهاية قرينة التردد الشطرى والقافوى وبينا أن اعتراض المزاحفة الموجه إلينا موجه أيضًا إلى المنظور الأصلى ورددنا على تصور الجزء من أول التفعيلة لا آخرها وأجبنا بأن الجزء إذا التزم فى أول التفعيلة فلا فرق بين أن تكون أولا حينئذ أو آخرا وأوردنا أن تدليلنا على أهمية الوتد المجموع راجعة إلى أهميته فى العروض العربى حيث انعدام مزاحفته إلا فيما يتصل بإيقاع النهاية .

هذا مجمل بحثنا فما الجديد فيه والذى يختلف عما ارتآه فايل والأستاذ شاكر فيما بعد ؟ الجديد أنه اتخذ قوة الوتد دليلا على فهم الإيقاع المتماثل والإيقاع المركب وعلى محاولة التفرقة بين البحور على أساسها وتبرير ضم بحر عروضى إلى مثيله بناء على هذا التصور مضيفا فهم الكمية الصوتية واستخدامها بصورة لم ترد عند فايل ولا عند الأستاذ شاكر . . فلقد رأى الأستاذ شاكر إن الأجزاء العشرة التى لهج الناس اليوم بتسميتها : التفاعيل إنما هى ضوابط للأوتاد وموقعها من الأسباب حين تركب من البحور وليدل أيضًا على أن مواقع الأوتاد بين الأسباب إنما هى عماد البحر العربى تضبطه . . فالوتد فى رأيه هو النواة التى تحدد التفعيلة وعليه يدور الإيقاع . لقد فطن اذن إلى دور الوتد وقد فطن العروضيون قبله إليه وأحس أنه نواة التفعيلة التى بها يتكون البحر لكنه لم ير استخدامه بجوار استخدام الكمية كما فعلنا .

١ - توحد البناء التركيبى لمجموعات معينة من البحور .

٢ - اختلاف هذا البناء فى شرط واحد فقط هو البدء فى حالات معينة بـ (- ٥) أو (- -) والبدء فى حالات أخرى بـ (- - ٥) .

٣ - توحد المواضع التى يتوفر فيها العنصر الثابت والعنصر المتغير من هذه البحور ، أى المواضع التى يطرأ عليها الزحاف والتى لايطرأ عليها ، توحدا نسبيا لامطلقا .

٤ - اختلاف المواضع التى يطرأ عليها الزحاف التركيبى أو السياقى ، واختصاص مجموعات من البحور محددة بمواضع يطرأ عليها هذا الزحاف[1] .

وفى نقاطه تلك نرى أنه يقر وجود العنصر الثابت الذى لايطرأ عليه الزحاف فإذا سألنا عن ذلك العنصر لكان الوتد ذلك الذى أكد فايل توقيعه لثباته وفى الزحاف التركيبى يرى أن الخليل لم يحاول اكتناه العوامل التى تؤدى إلى خلق الزحاف التركيبى - فيما ترك لنا من عمله - ويبدو أن هذه العوامل كما يرى دكتور كمال من طبيعة النبر اللغوى والنبر الشعرى يؤكد ذلك بقوله مرة أخرى : « يطيب ان نلاحظ أيضًا أن دوائر الخليل تنبئنا عن مواقع وجود الزحاف الانعزالى وامتناع الزحاف التركيبى وتظهر أن البحور متطابقة التركيب تشترك فى مواقع الزحاف لكن هذه الدوائر لاتقول شيئًا عن مواقع العلة وهذه حقيقة مهمة لايتنبه إليها فايل إطلاقا ، وهى ذات دلالة أكيده ودلالتها هى أن لكل بحر خصائص متميزة فيما يتعلق بطريقة تركيب وحدته الأخيرة حيث تحدث العلة . فإذا افترضنا أن موقع العلة هو فعلاً كما يقول فايل موضع النبر كان لابد أن نتوقع اشتراك البحور كلها فى فقدانها للوتد الأخير حين تكون فى

---

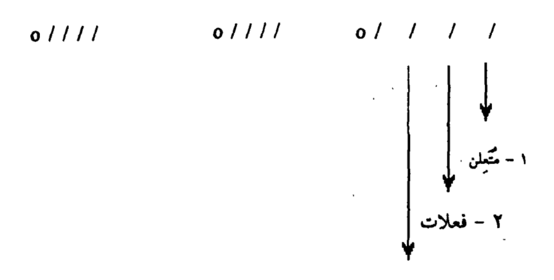
(١) فى البنية الإيقاعية ص ٤٦٣ .

دائرة واحدة »[1] وفى هذا النـص إيحاء بأن الخليـل لم يحاول اكتنـاه العوامل التى تؤدى إلى خلق الزحاف التركيبـى بل امتناع ظهورها فى دوائره . وعوامل ذلك ترجع عند الدكتور كمال إلى طبيعة النبر اللغوى والنبر الشعرى . وأحسب أن رفض الـزحاف التركـيبى راجـع فى رأيى إلى عـدم استخـدامه فى السـياق الشعرى الـفعلى لا المنظور وإلا فـإن الدائرة تبيحـه كما يلمح من هـذا التصور الخاطئ الذى بإمكانى إيراده على النحو الآتى :

فدائرة الرجز التى تفك على نحو :

o / / o / o / . o / / o / o / . o / / o / o /

لو تصورنا مزاحفة السببين الخفيفين بـالإسقاط لكان الفك منها على النحو التالى :



٣ - مفاعِلُ وهى صورة غير موجودة .

(١) فى البنية الإيقاعية د. كمال ص ٤٦٤ .

أقول أن الدائرة يمكن أن تصور الزحاف التركيبي وإن كانت ترفضه الواقعية الشعرية وذلك بالحكم على فعلن وفعلات بالقبح وعلى مفاعيل بالرفض المطلق [1] .

وحين يرى الدكتور كمال أن الدائرة لاتفسر أمر العلة فهذا أمر طبيعي لأن العلة وهي اللازمة في رأيي منوطة ببحث آخر هو النهاية عروضا أو ضربا حيث التردد الشطري والقافوي وتلك مباحث معظمها لم يدرج تحت الوزن الذي يقصدون به البحر وإنما درج في القافية وكأن خصوصهم القافية - وإن كانت وزنا - دليل على أنهم في دوائرهم لايقصدون النهاية أي العلة وكيف يقصدونها ومنظورهم الدائرة يحوي جزءاً من البيت كله ! وعلى ذلك فإن ما اعترض به على فايل في هذا النص من لزوم حذف الوتد الأخير في البحور ومتشابهات التفعيلات قول مردود لأن فايل كل بريد إيقاع البيت داخلها حسب رأيي لا إيقاع النهاية .

لم يكن الحديث عن الدوائر مركزا على تفهم الزحاف عليها وفهم مركز الإيقاع على تفعيلاتها ولكن الدراسات وصل أمرها إلى التجريد الرياضي فإذا كانت الدائرة وهي فكرة مجردة تحمل على قطرها قيما لغوية أساسها الوتد والسبب والفاصلة عند الخليل فإن هناك منظورا جديدا للدائرة يحاول تحويلها إلى رمز رياضي جبري هذا الرمز يحوي في إطاره كما يرى صاحبه تفسيرا لعمل الخليل وتصور الزحاف عنده وصاحب هذه المحاولة هو الدكتور محمد طارق الكاتب فإلى محاولته هذه كي يبين مرادها .

في كتاب منشور بعنوان « موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية » للدكتور الكاتب تتعرض هذه الفكرة الرياضية لمفهوم الدائرة بل مفهوم الزحاف

---

(١) تناولنا سر الرفض حين حديثنا عن كراهية التوالي في الباب الأخير من الرسالة .

والشعر لدى الخليل ولـكى يستبين لنا أمر هذه المحاولة نعرض أصـولها وشكلها وما توصل إليه صاحبها .

فما مقـصوده بالأرقام الثنائيـة والأرقام العشرية ؟ معـلوم أن طرق الأرقام منها ما يـسمى بالأرقام العشريـة وهى التى نستخدمـها فى حياتنا اليـومية والتى تحتوى على عشرة أرقام من صفر إلى الـرقم ٩ وتشكل حساباتنا مثل (٩٣٥) أو (٧٣٠) إلخ . لهذا الرقـم يحوى أرقاما عشرية وجـدت فيها ٥ - ٣ - ٧ إلخ وهى أرقام من العد صفر حتى العد ٩ . أما الأرقام الثنائية فهى التى تحوى رقمين فـقط (صفر ، ١ (١٠) ولـلمقارنـة بينهـما نقول أن الـرقم ١٠ فى الأرقام الثـنائية يمثل عـشرة أشياء بينـما الرقـم (١٠) فـى الأرقام الثنائيـة يمثل شيئين ، وباحثنا يـعتمد فى حديثه على أساس من الرقم الثـنائى والعشرى كما سنرى فى أفكاره التالية [١] .

---

(١) نذكر الآن تصوراً للأرقام الثنائية وتصورها من خلال الأرقام الـعشرية فيمكننا تحويل رقم ثنائى إلى رقم عشرى ورقم عشرى إلى رقم ثنائى . فتحويل العروض من الأرقام العشرية إلى الأرقام الثنائية يتم على هذا الأساس فطريـقة تحويل العدد (٢٣٣) إلى رقم ثنـائى يتم على أساس قـسمـة العدد (٢) بصورة مستمرة حتى نحصل على الرقم الصفر مع تسجيل الباقى لكل خطوة :

الخطوة الأولى ٢٣٣ + ٢ = ١١٦ والباقى (١)
الخطوة الثانيـة ١١٦ + ٢ = ٥٨ والباقى صفر .
الخطوة الثالثـة ٥٨ + ٢ = ٢٩ والباقى صفر .
الخطوة الرابعة ٢٩ + ٢ = ١٤ والباقى (١) .
الخطوة الخامسة ١٤ + ٢ = ٧ والباقى صفر
الخطوة الـسادسة ٧ + ٢ = ٣ والباقى (١)
الخطوة الـسابعة ٣ + ٢ = ١ والباقى (١) .
الخطوة الثامنـة ١ + ٢ = صفر والباقى (١) .

وهنا يكون الرقم الثـنائى المقابل للرقم العشرى مكتوبا مـن اليمين إلى اليسار (١١١٠١٠٠١) . وإذا أردنا العكس أى تحويل ذلك الثـنائى إلى عشرى لكان لنا أن نكتب أولا الرقم الثـنائى ونؤشر فوقه وتحته بقدر عدد الخطوات لكل عددين متتالين ابتداء من اليـسار إلى اليمين ، وفى الخطوة الأولى نأخذ الرقم الموجود فى أقصى اليسار ونضـاعفه ثم نضيف إليه الرقم الثانى من اليـسار وفـى الخطوة الثالثة نضاعف ناتج الخطوة الثانية ونضيف إليه الرقم الرابع وهكذا :

فما الذى جرنا إلى الحديث عن الأرقام الثنائية هذه ؟ الذى جرنا هو أن الدكتور الكاتب سيحاول استخدامها بديلا عن الوحدات برصد إيقاع البيت ومن ثم يتخلص من عديد من الإجراءات التى تحدث لهذه الوحدات التى تحتوى على الحركات والسكنات بخصوص ما يسمى بالزحافات والعلل يؤكد ذلك قوله : إن العودة إلى استعمال الرقم (صفر) لتمثيل الحرف المتحرك ، والرقم (١) لتمثيل الحرف الساكن ، وهو ما استعمله الخليل بن أحمد فى موازين الشعر العربى أساسًا تفتح بابا جديدًا فى علم العروض . . فباستخدام هذين الرقمين سنجد أن طريقة تمثيل التفعيلات ستبسط إلى درجة كبيرة . وكذلك سنجد أننا سنحصل على مفهوم جديد للعلل والزحافات ، وسيكون لتمثيل البحور المختلفة ودوائرها بالأرقام الثنائية شكلاً جديدًا ومبسطا »[1] وعلينا الآن أن نرصد ما توازنه هذه الأرقام من الإيقاع الشعرى أو بصورة أخرى ما تمثله الأرقام لصورة الوزن الشعرى سواء على مستوى الجزيئ أو الوحدة أو البيت كله ويتبين ذلك من خلال الموازنة التالية وسوف نعلم أن الحرف المتحرك يأخذ رمز الصفر فى الرقم الثنائى وأن الساكن يأخذ رمز (١) ؛ أى أن سببا خفيفا مثل (تن) مساوٍ للرقم (١٠) وهنا فقيمة الحركة صفرية وقيمة السكون واحد . هذا الرقم الثنائى لو أردنا تصوره عشريا لكان مساويا للرقم (٢) وبذا تكون الموازنة على المنوال التالى :

س = ١٠ = ٠٢ والوحدة تتن = ١٠٠ = ٤ إلخ .

والجدول التالى بيان لهذه الموازنة .

= الخطوة الأولى	١ × ٢ = ٢	ثم	٢ + ١ = ٣
الخطوة الثانية	٣ × ٢ = ٦	ثم	٦ + ١ = ٧
الخطوة الثالثة	٧ × ٢ = ١٤	ثم	١٤ + صفر = ١٤
الخطوة الرابعة	١٤ × ٢ = ٢٨	ثم	٢٨ + ١ = ٢٩
الخطوة الخامسة	٢٩ × ٢ = ٥٨	ثم	٥٨ + صفر = ٥٨
الخطوة السادسة	٥٨ × ٢ = ١١٦	ثم	١١٦ + صفر = ١١٦
الخطوة السابعة	١١٦ × ٢ = ٢٣٢	ثم	٢٣٢ + ١ = ٢٣٣

وهكذا حصلنا على المقابل العشرى . راجع الأرقام الثانية من ص ٢٦ إلى ٢٩

(١) موازين الشعر العربى - الكاتب ص ٤١ .

التفعيلات الأساسية ورصدها بالأرقام الثنائية والعشرية

المسلسل	التفعيلة الأساسية	التفعيلة بالأرقام الثنائية	الأرقام العشرية	وصف نوع التفعيلة
١	فعولن	١٠٠١٠٠	٢٤	خماسية
٢	فاعلن	١٠٠١٠	٤٢	خماسية
٣	متفاعلن	١٠٠١٠٠٠	٤٨	سباعية
٤	مفاعلتن	١٠٠٠١٠٠	٨٤	سباعية
٥	مفاعيلن	١٠١٠١٠٠	٢٢٤	سباعية
٦	فاعلاتن	١٠١٠٠١٠	٢٤٢	سباعية
٧	مستفعلن	١٠٠١٠١٠	٤٢٢	سباعية
٨	مفعولاتُ	٠١٠١٠١٠	٢٢٢	سباعية
	بضم التاء			

فماذا يحدث للنسبة الرقمية لو زوحفت هذه التفعيلات ؟ سوف نأتى بصور الأرقام عند حدوث الإضافات . فى الجدول التالى :

التفعيلات مـــع الزحاف المفـــرد

نوع الزحاف المفرد	مسلسل	الزحاف	وصفة	التفعيلة المزاحفة	أرقامها ثنائية	أرقامها عشوائية
حذف حرف ساكن	١	الخبن	حذف الثاني الساكن	فعلن	١٠٠٠	٨
				فعلاتن	١٠ ١٠٠٠	٢٨
				متفعلن	١٠٠ ١٠٠	٤٤
				معولات	١٠١ ١٠٠	٠٢٤
	٢	الطي	حذف الرابع الساكن	مستعلن	١٠٠٠ ١٠	٨٢
				مفعلات	٠١٠٠ ١٠	٠٢٤
	٣	القبض	حذف الخامس الساكن	فعول	٠١٠٠	٠٤
				مفاعلن	١٠٠ ١٠٠	٤٤
	٤	الكف	حذف السابع الساكن	فاعلات	٠١٠٠ ١٠	٠٤٢
				مستفعل	٠٠١٠١٠	٠٠٢٢
				مفاعيلُ	٠١٠ ١٠٠	٠٢٤
تسكين حرف متحرك	٥	الإضمار	تسكين الثاني المتحرك	متفاعلن	١٠٠ ١٠ ١٠	٤٢٢
	٦	العصب	تسكين الخامس المتحرك	مفاعلتن	١٠١٠ ١٠٠	٢٢٤
حذف حرف متحرك	٧	الوقص	حذف الثاني المتحرك	مفاعلن من متفاعلن	١٠٠ ١٠٠	٤٤
	٨	العقل	حذف الخامس المتحرك	مفاعتن من مفاعلتن	١٠٠ ١٠٠	٤٤

واختبارا لبعض هذه الزحافات يرى الدكتور طارق أن زحافات كالخبن والطى والقبض والكف مثلا تتشابه جميعا فى كونها تقابل حذف حرف واحد ساكن من التفعيلة حيث يتحول الوزن فاعلن المرقم (١٠٠١٠) (٤٢) إلى فَعِلن (١٠٠٠) أى (٨) وهو حاصل ضرب (٢ × ٤) فاعلن . وفى الحالات التى يبقى فيها الصفر أى الحركة فى آخر التفعيلة مثل معولات يرى أن هذا الزحاف فى إتيانه حشوا إنما يضم صِفره الحركى إلى ما بعده من أصفار ويدمج فيها ؛ وتلك نقطة لعلها توحى فى رأيى بالتضام بين الوحدات داخل الأبيات وأن التفعيلة لاتمثل استقلالا تامًا بذاتها وإذا حدث لها نوع من النقص فإن تعويضا ما يقيمها بعد ذلك وهذا يؤكد رفض الاستقلال المقطعي والسعى إلى الالتحام لتكوين وحدة إيقاعية يمثلها الرقم الثنائى أو العشرى ولنقارن بين تصور الدكتور طارق للتفعيلتين وتصور الادماج فالتفعيلتان :

فعولن مفاعيلن بيانهما الرقمى :

١٠٠ ١٠ ١٠٠ ١٠ ١٠

٤ ٢ ٤ ٢ ٢

وبالمزاحفة على نحو فعول مفاعيلن يكون بيانهما الرقمى :

١٠٠٠ ١٠٠ ١٠ ١٠

٤ ٨ ٢ ٢

ولعلنا بذلك قد فهمنا كيف أن قبول القبض ومثله الخبن والطى والكف فى حشو البيت لايغير من عدد الأحرف المتحركة إذ يبقى عدد الأصفار الموجودة بالأرقام الثنائية باقيا ، ومن أجل ذلك يستنبط الدكتور طارق أن الأذن العربية التى اعتادت الشعر العربى تقبل حذف حرف ساكن بين آن وآخر دون اعتباره ملزما فى حشو الصدر أو العجز مع بقاء عدد الأحرف المتحركة ثابتًا .

أما عند تطبيقه على العروض أو الضرب فيصبح عندئذ ملزما [١] .

أما الإضمار والعصب فمتشابهان أيضًا فالوزن متفاعلن المرقم (١٠٠٠ ١٠٠ / ٨ ٤) والوزن مفاعلتن المرقم (١٠٠ ١٠٠٠ / ٤ ٨) يحولهما

الاضمار والعصب إلى متْفاعلن ١٠ ١٠ ١٠٠ ومفاعلْتن ١٠٠ ١٠ ١٠
٢ ٢ ٤ ٤ ٢ ٢

وفيهما يقول الدكتور طارق يمكننا أن نقول إن الأذن العربية المعتادة على الشعر العربى تقبل تسكين حرف متحرك بين حرفين متحركين وبذلك تتقلص عدد الأحرف المتحركة فى حشو الصدر أو العجز حسب هذين الزحافين دون اعتباره ملزما[٢] و د. طارق فى رأيى يسجل الظاهرة هنا بالأرقام دون محاولة تفسيرية .

وفى زحافى الوقص والعقل وهو خاص بتفعيلتى متفاعلن ومفاعلتن حيث تتحول متفاعلن إلى مفاعلن ١٠٠ ١٠٠ ومفاعلتن إلى مفاعتن ١٠٠ ١٠٠
٤ ٤ ٤ ٤

فيهما يقول أيضًا بقبول الأذن العربية لهما . أما جدولته للزحاف المركب فيرى من خلالها أن هناك نوعين للزحاف المركب :

النوع الأول : الخبل والشكل وهما عبارة عن حذف حرفين ساكنين وهو يرى أن حذف حرفين ساكنين من الحشو لايؤثر على الإيقاع الشعرى فالملاحظ أن

---

(١) موازين الشعر العربى ص ٥٥ .

(٢) موازين الشعر العربى ص ٥٦ .

مستفعلن المرقمة بـ ١٠ ١٠ ١٠٠ إذا خبلت تحولت إلى (١٠٠٠٠) أى
٢ ٢ ٤

الرقم ١٦ وهو حاصل ضرب ٢ × ٢ × ٤ = . إلخ .

والجدول التالى يمثل هذه النسب الرقمية عشرية كانت أو ثنائية ؛ تلك النسب التى يحافظ فيها على القيمة الرقمية للحركات دون اعتبار لدور الساكن .

التفعيلات مع الزحاف المركب

نوع الزحاف المفرد	مسلسل	الزحاف المركب	أصله	وصفة	التفعيلة مزاحفة	رقمها الثنائى	رقمها العشرى
حذف حرفين ساكنين	١	الخبل	خبن وطى	حذف الثانى والرابع الساكنين	متعلن مَعُلات	١٠٠٠٠ ٠١٠٠٠	١٦ ٠٨
	٢	الشكل	خبن وكف	حذف الثانى والسابع الساكنين	فعلاتُ متعلُ	٠١٠٠٠ ٠٠١٠٠	٠٨ ٠٠٤
تسكين حرف متحرك وحذف حرف ساكن	٣	الخزل	إضمار وطى	تسكين الثانى المتحرك وحذف الرابع الساكن	متفعلن من متفاعلن	١٠٠٠١٠	٨٢
	٤	النقص	عصب وكف	تسكين الخامس المتحرك وحذف السابع الساكن	مفاعلْتُ من مفاعلتن	٠١٠١٠٠	٠٢٤

هذان الجدولان السـابقان للزحاف المفـرد والمركب ورصدهما مـع التصور الرقـمى لقيـم التفعـيلة ندرك مـن خلالهمـا فكرة التـرقيم الثـنائى والعـشرى للتفعيلات مزاحفة أو غير مزاحفة والسبيل إلى رصد العلل مفهوم الآن لأنه لو كان نقصا أو زيادة فالعبرة فى الترقيم بعدد ما بالوحدة من حركات ولكى يكون التركيب أكثر شمولاً فسوف نحاول الآن أن نرصد بيتا كاملا من أى بحر نختاره ونتصوره غير مزاحف تارة ومزاحفا تارة أخرى لنخرج بالقيمة الأساسية من هذا العمـل تلك التى نـتوصل مـن خـلالها إلى فـكرتـه لمـنظور الدائرة ومـنظور الزحاف ، وسوف نجـعل نموذجنا بحر الرجـز فنتصوره غير مـزاحف تارة وتارة مزاحفا ونموذجه الرقمى غير المزاحف هو :

مستفعلن			مستفعلن			مستفعلن			مستفعلن		
١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠
٢	٢	٤	٢	٢	٤	٢	٢	٤	٢	٢	٤
١٦			١٦			١٦			١٦		

مستفعلن			مستفعلن		
١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠
٢	٢	٤	٢	٢	٤
١٦			١٦		

ويدخل الخبن علـى تفعيلته مستفـعلن فيـه فتصير مُتَفْعـلن ولو تصورناه هكذا :

متفعلن مستفعلن متفعلن مستفعلن

١٠٠ ١٠٠ ١٠ ١٠ ١٠٠ ١٠٠ ١٠٠ ١٠ ١٠ ١٠٠

٤ ٤ ٢ ٢ ٤ ٤ ٤ ٢ ٢ ٤

١٦ ١٦ ١٦ ١٦

متفعلن متفعلن

١٠٠ ١٠٠ ١٠٠ ١٠٠

٤ ٤ ٤ ٤

١٦ ١٦

ولو دخلت تـفعيلته الطـى لكانت على هذا التـصور مستعلن وفـى بحرها يكون التصور :

مستعلن مستفعلن مستعلن مستفعلن

١٠ ١٠٠٠ ١٠٠ ١٠٠ ١٠ ١٠٠٠ ١٠ ١٠ ١٠٠

٢ ٨ ٤ ٤ ٢ ٨ ٢ ٢ ٤

١٦ ١٦ ١٦ ١٦

مستعلن مستعلن

١٠ ١٠٠٠ ١٠ ١٠٠٠

٢ ٨ ٢ ٨

١٦ ١٦

وحين يدخل الخبل عليها فإنــها تتحول إلى مُستَعِلن أو ما يوازى ١٠٠٠٠
(١٦) وليكـــن نموذجنا الكامــل لهــذا البــحر ذلك البيت الــذى أورده الدكتور طارق :

دارٌ لسلمى إذْ سليمى جارة   قفر ترى آياتها مثــل الزبر

وتقطيعه مع ترقيمه ما يلى :

دا / رن / ل / س ل / م ى / ا ذ س / ل ى م / ى جـا / رتن

١٠ ١٠ ١٠٠ ١٠ ١٠ ١٠٠ ١٠ ١٠ ١٠٠

٢ ٢ ٤ ٢ ٢ ٤ ٢ ٢ ٤

ق ف ر ن ت ر ى ء ا يا ت ها م ث ل ر ر ب ر

١٠ ١٠ ١٠٠ ١٠ ١٠ ١٠٠ ١٠ ١٠ ١٠٠

٢ ٢ ٤ ٢ ٢ ٤ ٢ ٢ ٤

والعبرة عند الرصد تكون للمتحرك كــما قلنا ومن ثم فإن هذا البيت يحوى كل شطر منه اثنــى عشر صفرا أى متحركا . ولَوْلاَ حَظْنا المزاحفــات لهذا البحر لوجــدنا أنهــا لاتُغيِّر من كــم المتحركــات أى من كم الأصــفار ومن هــنا فالــعد العشرى يــثبت نتيجــة ذلك فإن مستفــعلن ١٠٠١٠١٠ ترقم.عشــريا ٤٢٢ فلو حذف ســاكن الأول لكــانت ١٠٠١٠٠ أى ما يــساوى ٤٤ ولــو حذف الثــانى لساوت ٨٢ ولو حذفنا معا لكانت المساواة ١٦ . ومعلوم أن حاصل ضرب ٢ × ٢ × ٤ مساو لحــاصل ضرب ٤ × ٤ مساو لحــاصل ضرب ٢ × ٨ ، من هــنا يصبح للأرقام الــثنائية تأثير كبيــر كما يقول الدكتور طارق فى تــفهم الإيقاع فى الشعر العربى ، والأرقام العشرية التى تقابلها هى نفسها إذا قسمت على ١٦ فى

أكبر وحدة فإنــها تساوى قيم الفواصل الزمــنية المقررة للإيقاع الموسيــقى ومعنى ذلك أن المنظـور الرقمى لايمثل تـصوراً لقيمة الشـعر وحده بل يربط بـين قيمة الوحدة الـشعرية والوحـدة الموسيقيـة وها نحن نـرصد ترقيمـه للمصطـلحات الموسيقية المستعملة بكتابة الموسـيقى كما تبدو من الرسم التالى الذى يوحى من خلاله الدكتور طارق بوجود مرحلة بين الموسيقى والشعر :

مسلسل	الإشارة الموسيقية		الفاصلة الزمنية الموسيقية	الرقم العشرى	الرقم الثنائى[1]
	الوصف	الاصطلاح			
١	المستديرة Laronde	𝅝	١	١٦	١٠٠٠٠
٢	البيضاء Labanche	𝅗𝅥	١/٢	٨	١٠٠٠
٣	السوداء Lanoir	𝅘𝅥	١/٤	٤	١٠٠
٤	السوداء ذات السن Laroche	𝅘𝅥𝅮	١/٨	٢	١٠
	السوداء ثنائية السن Ladauble creche	𝅘𝅥𝅯	١/١٦	١	١

(١) منقول من كتاب موازين الشعر العربى ص ٦٨ .

وإذا كانت المصطلحات الموسيقية بفواصلـها الزمنية لها مدلولها الرقمى فإن الدكتور طارق يرى أنه يمكـننا أن نمثل أوزان شعرنا بتلك المصطلـحات الموسيقية التى تحمل قيـمها الرقمية ويأتى بتمـثيل لبحر الطويل ويقـول إنه إذا كان مرقما بهذا الأساس :

٢٤ ٢٢٤ ٢٤ ٢٢٤ ٢٤ ٢٢٤ ٢٤ ٢٢٤

فإنه بالإمكان أن نرصده موسيقيا على اعـتبار الكتابة من اليسار إلى اليمين على النحو التالى :

٢ ٢ ٤ ٢ ٤ ٢ ٢ ٤ ٢ ٤

١٠ ١٠ ١٠٠ ١٠ ١٠٠ ١٠ ١٠ ١٠٠ ١٠ ١٠٠

٢ ٢ ٤ ٢ ٤ ٢ ٢ ٤ ٢ ٤

١٠ ١٠ ١٠٠ ١٠ ١٠٠ ١٠ ١٠ ١٠٠ ١٠ ١٠٠

ومن هنا يـظهر أن طريقة الأرقام الـثنائية وما يـقابلها من الأرقام الـعشرية لبيـان موازين الشعـر العربى يمكـن تطبيقهـا لإيجاد الفواصـل الزمنية لـلإيقاع الموسيقى للشعر العربى حسب مـا يراه طارق ؛ وإذ تصل به وسيلة الترقيم إلى ربط البعـد الموسيقى بالبعـد الشعرى فإن لنا أن نمثـل ترقيمه لبحور الخـليل فى جدوله الذى سماه بطيـف البحور والذى سينطلق منه لتصـوير دائرة تسير على منظور الخليل جمع فيها كل بحوره كما هو واضح فى الجدول التالى :

طيف البحور لعروض الخليل

البحر	١٠ ٢	١٠٠ ٤	١٠ ٢	١٠٠ ٤	١٠ ٢	١٠ ٢	١٠٠ ٤	١٠ ٢	١٠٠ ٤	١٠ ٢	١٠ ٢	١٠٠ ٤	١٠ ٢	١٠٠ ٤	١٠ ٢	١٠٠ ٤
الطويل		٤	٢	٤	٢	٢	٤	٢	٤	٢	٢					
المديد			٢	٤	٢	٢	٤	٢	٤	٢	٢	٤				
البسيط					٢	٢	٤	٢	٤	٢	٢	٤	٢	٤		
الوافر		٤	٨		٤		٨		٤		٨					
الكامل			٨		٤		٨		٤		٨			٤		
الهزج				٤	٢	٢	٤			٢	٢	٤	٢		٢	
الرجز					٢	٢	٤			٢	٢	٤	٢		٢	٤
الرمل			٢	٤	٢	٢	٤			٢	٢	٤	٢			
السريع					٢	٢	٤			٢	٢	٤	٢	٤		
المنسرح					٢	٢	٤	٢		٢	٢	٤	٢	٤		
الخفيف	٢	٤	٢		٢	٢	٤	٢	٤	٢						
المضارع		٤	٢		٢	٢	٤	٢	٤	٢	٢					
المقتضب			٢		٢	٢	٤	٢	٤	٢	٢	٤				
المجتث					٢	٢	٤	٢	٤	٢	٢	٤	٢			
المتقارب		٤	٢	٤	٢		٤	٢	٤	٢						
المتدارك	٢	٤	٢	٤	٢		٤	٢	٤							

ولقد سمى هذا الجدول[1] بطيف البحور لتوالى أرقامه المتسلسلة متماثلة الواحدة تحت الأخرى بكافة البحور والتى تدل فى مواقعها المختلفة عن البحر المطلوب . تمامًا كتوزيع خطوط النور فى الطيف للدلالة على العناصر المختلفة . لقد توزعت الأرقام تحت الخانات المرقمة حسب تناسقها ولكل بحر منها على حدة مع ملاحظة وضع الوزن ١٠٠٠ أى (٨) تحت عمودين أحدهما (٢) والآخر (٤) ، إذ أن حاصل ضربهما هو (٨) وفى الواقع لهذه العملية الحسابية دلالة إيقاعية ؛ فوجود (١٠٠) وبعدها (١٠) أى (٤) ثم (٢) أو بالعكس ينتج نتيجة دمجهما أى ضربهما الرقم (١٠٠٠) أو (٨) فهو حذف حرف ساكن من الوزنين ؛ ومن هنا فإن الأذن العربية ترتكز بالدرجة الأولى على عدد الأحرف المتحركة . وبذلك نستطيع القول إنه بإمكاننا حذف الحرف الساكن دون تأثير أساسى على الوزن .

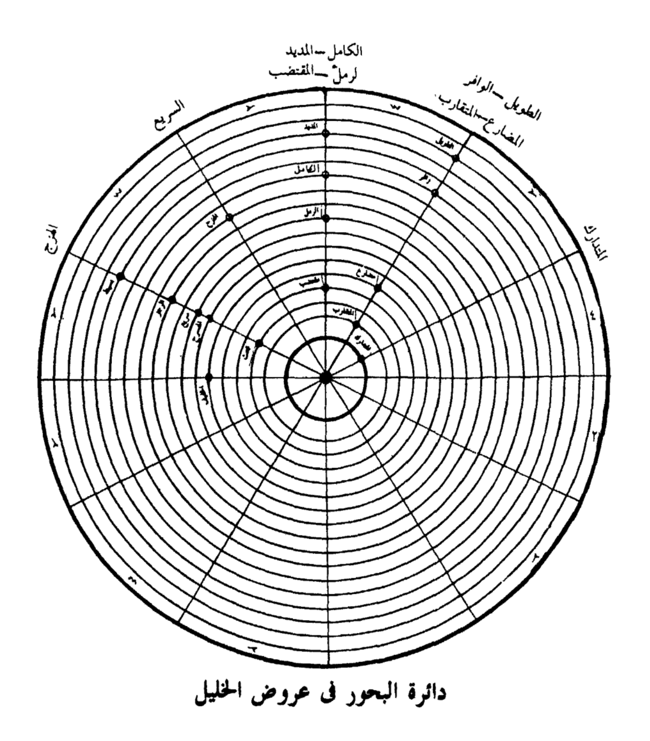
فكيف ينطلق الدكتور طارق من هذا الجدول لطيف البحور ليكون دائرة الخليل التى تجمع فيها كل البحور ؟ باتباع نفس الأسلوب فى الجدول السابق مع استعمال دائرة مركزية واحدة مقسمة إلى (١٢) قسما ابتداء من موقع الشمال باتجاه اليسار (عكس اتجاه دوران عقرب الساعة) وفيها وضعت نفس أرقام الجدول السابق بعد تقليصها بحذف الرقم الأول والأرقام الثلاثة الأخيرة ليصبح الترقيم :

١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠٠	١٠
٢	٤	٢	٢	٤	٢	٤	٢

١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠
٢	٢	٤	٢	٤	٢	٢	٤

(١) الجدول السابق وما بعده من موازين الشعر العربى باستعمال الأرقام الثنائية ص ٨٣ - ٨٤ بتصرف .

فكيف نأتـى بالبحر من الدائرة ؟ نبدأ مـن النقطة المؤشر عليهـا اسم البحر ونتجه عـكس دوران عقرب الساعة مع قـراءة المؤشر على القطاع الـذى تمر فيه فإن كان فيه حلقـة على طرفى القطاع كانت القراءة على حـسب ما هو مكتوب على القـطاع فلو اشترك أكثـر من قطاع واحد وأشرنا لـذلك بحلقة فى نـهايته فنأخـذ حاصل ضرب الـرقمين المؤشريـن على كل قـطاع . أما إذا وصلـنا إلى فاصلة شاغـرة فنتركها ونستـمر باتجاه الخط حتى نعـبر الفاصلة ثم نسـتمر باتجاه عكس دوران عـقرب الساعة لـنأتى إلى آخـر وزن فى البحر وذلـك واضح فى الدائرة التالية :



دائرة البحور فى عروض الخليل

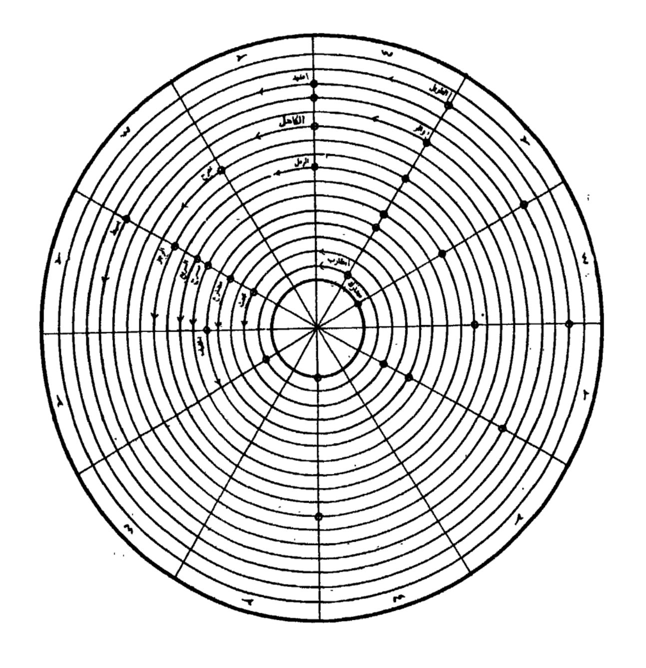
هذه الدائرة كما نرى حوت كلّ بحور الخليل من خلال الدوران الرقمى فلماذا لم يكتف بها الدكتور طارق أساسًا لدوائر البحور ؟ إنه يجيب على ذلك بقوله : « إن دائرة البحور ، رغم تقليصها لعدد الدوائر العروضية الخمس إلى دائرة واحدة ، فإنها لازالت ناقصة وخاصة بسبب وجود الفواصل الشاغرة ، إضافة إلى أنها تمثل أوزانا لا وجود لها فى الشعر العربى فرضتها علينا الدوائر العروضية »[1] . ومعنى ما سبق أن الدكتور طارق يرى عيبا موجها إلى هذه الدائرة هو أن البحر لايدور كاملا وذلك لوجود فواصل شاغرة على محيط القطر كى يتم البحر ومعنى ذلك فى رأيى أننا لسنا أمام دائرة وإنما أمام خطوط مستقيمة بل أن الخط المستقيم لايمثل بحرا واحدًا فقد يتفتت أحيانًا فى تصويره للبحر كما نلاحظ فى دوران المضارع وليت ذلك هو النقص الوحيد الذى تمثله هذه الدائرة ، فالمتعمق فيها يجد ظاهرة أخرى وهى إلغاء دور الوتد المفروق عليها . وإذا كنا نمثل رؤية الخليل . فمن الواجب علينا أن نظهر وحداته . ومكونات تلك الوحدات على أساس من الرمز الرقمى الذى أوجده وربما كانت للدكتور طارق حجة تدفع هذا القول وهو أنه فى أرقامه جعل الوتد المفروق غير مستقل النهاية بمعنى أن حركته الأخيرة تكوّن مع بعدها منظورًا رقميا يساوى الوتد المجموع وفى رؤية المنسرح مثلا دليل على ذلك . حقا يمكن للمنظور الرقمى أن يوحى بالتضام كما قلت ولكن تبقى خطأةٌ تنكر ذلك القول لأنه رفض وجود الوتد المفروق فى نهاية السريع مكتفيا بتصور للبحر بعيد عن تصور الخليل وهو نهاية البحر يفاعلن . فلماذا فعل ذلك ؟ لأنه لو جاء بوتد مفروق ما استقام له دوران البحر حتى ولو ابتدع العديد من الفواصل الشاغرة وربما كانت هذه الدائرة تجميعا لأقطار التبريزى فى دوائره التى ذكرها مع حسبان ذلك التصنيف الرقمى . . ولأن الفواصل الشاغرة تنقص من قيمة الدائرة . فإن

---

(١) موازين الشعر العربى ص ٨٣ .

الدكتور طارق يدعو لدائرة خاصة به تبتعد عــن ذلك النقص حيث يقــول اننا « سنجد فى بحثنا هذا . . طيفا آخر للبحور ودائرة أخرى للبحور حيث لاتوجد فواصل شواغر بين الأوزان ، تمثل الأوزان المستعملة فـيها أوزانا حقيقية للشعر العربى »[1] فإلى هذه الدائرة الجديدة :

(١) موازين الشعر العربى ص ٨٣ .



دائرة البحور فى علم العروض

تلك هى دائرة الدكتور طارق التى تصور فيـها كل بحور الشعر العربى ممثلة من خلال المنظور الرقمى الذى هو عشـرى محول أساسًا من الثنائى . وتكوين دائرة الكاتب يحوى الجماع الرقمى الذى حوته دائرة الخليل الموحدة .

١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠٠	١٠
٢	٤	٢	٢	٤	٢	٤	٢

١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠
٢	٢	٤	٢	٤	٢	٢	٤

وفيها يقول الدكتور طارق : لو نظرنا إلـيها « نجد أن كتابة البحور المختلفة للشعـر العربى ضمن هذا الـتسلسل ممكنـا دون الفواصل التى كانـت فى طيف بحور الخليـل « غير أنه يلاحظ بأن الصيـغة التى ترد فيها البـحور فى الجدولين تشمل حالة واحدة فـقط من البحر المقصود ولاتشمل بالطـبع كافة أنواعها ولا الزحافات الـتى يصيبهـا . كذلك فإن الوزن (٤) قد وضـع تحت (٢٢) والوزن (٨) تحت (٤٢) أو (٢٤) حسب الحـالة وهو صحيح إيـقاعيًا » [١] وهنا نلمس أن الدكـتور طارق يـحس نقـصا ازاء دائـرته وكيـف لا وهى لاتمثـل إلا صورة واحدة من صور البحور ولا تحدد زحافات البحر كاملة فلا يتحقق فيها الإضمار والعصب وما هو خاص بتسكين المتحرك وليت الأمر يقف عند هذا فحسب فان لنا فى هذه ادائرة وفي منظور الدكتور طارق كله عديد من الملاحظات .

من هذه الملاحظات أن هـذه الدائرة ليست دائرة بالمفهـوم الدائرى المعروف حيث نعود إلى النقـطة التى بدأنا منها لأننا حين نقف عند نـقطة لاتكون نقطة

(١) موازين الشعر العربى باستخدام الأرقام الثنائية ص ١٧١ .

بدايتنا فنحن أمام خطوط مستقيـمة لا دوائر وما أسهل الترقيم أو الرصد إذا كنا نعدد مستقيـمات لاحصر لها . ما الذى جعل الدكتور طـارق يفعل ذلك مع أنه فى عرضه لطيف الخليل وتوحيده لدائـرته حسب مفهومه قال إن قصور الدائرة راجع إلى الـفواصل الشاغـرة ؟ لقد رأى فى ذلك قطـعا لمنظور الـدائرة . وما الذى فعله طارق فـى دائرته أكثر من هذا القطع ! وتأتى المـلاحظة الآتية وهى الخاصـة باعتبـار المتحرك وإهـمال الساكـن على مسـتوى التركـيب حيث تمـثل الحركات القيم الإيقاعية لـديه ومن ثم فلا فرق بين تنْ تنْ ١٠ ١٠ وتتن ١٠٠ لأن جماع الحركات واحد فالأولى تساوى (٢٢) والثانية (٤) أى حاصل ضرب ٢ × ٢ فلم فعل ذلـك ؟ فعل ذلك لكى تتقبل الـتفعيلة وبالتالـى البحر - كل إمكانات أو معظم إمكانات المزاحفة تلك التى تخص ساكن السبب الخفيف ثانيا كان أو رابعا أو خامسا أو سابعا . لكن هذه الحركـية يعتورها فى ترقيمها قصور حين يلزمـها التسكين وذلك بـحذفها رقميا وهـذا حادث فيما يسمـى بالإضمار والعصب .

إن إهمال السكون قـضية خلافيه بين رؤية طارق وعمل الخـليل بل وإيقاع الشعر فى رأيى ؛ لأن السكون هو ضابط الحركة أى ضابط الإيقاع فهو ألزم فى الفهم الموسيقـى فلماذا لايكون لازما أيضًا فى الترقيم : أى لـماذا لايحكم عليه بالثبات . فإنه ثابت بالقطع فيما يـسمى بالوتد المجموع حتى لدى طارق فكيف ننفيه اذن !

من الملاحظـات أيضًا أن الدائرة لاتمثل تـوارد الزحافات فى مكـان سكون واحد وهذا نقص لايرد فى دوائر الخليل . فالزحاف بذلك مطلق لاقيد له .

ومنها أيضًا أن الدكتور كمال فى جداوله وتفعيلاته ودائرته يلغى قيمة الوتد المفروق وهذا أمر بدهى مـع العدد الرقمى لأن متحركه يلتـصق تمامًا بما بعده . أليس فى ذلك إحـساس بعدم استقلالية الحـركة وأهمية السكون الـضابط لها !

فلماذا لم يعطه قيمة الثبات اذن ؟ ولأنه رافض لما يسمى بالوتد المفروق فإنه قد رفضه فى دائرته حيث جاءت نهاية السريع (فاعلن) ولم تأت مفعولات مخالفا بذلك مـا أورده ص ١٤٢ مـن كتابه عن صـور للسريع جـاء فيها مشطورا (مفعولات) لكنه حاول إدخال هذه الصورة فى الرجز ومع ذلك فالاعتراض ما زال موجودا وهو نفـى وجود ما يسمى بالوتد المفروق عـلى دائرته . وتأتى ملاحظة غاية فى الأهمـية وهى أنه فى عده الرقمى لايتبع تتاليـا معينا فإنه يرى على سبيل المثال أن العدد : ٤٢٢ + ٢٢٤ + ٤٤٢ يساوى مـستفعلن مستفعلن مستفـعلن مع ما فى الـترقيم الأوسط من خلاف وهـنا يأتى الجمع عـكسيا أى ٢٢٤ حسب عـكسية الـسهم . كيـف يستقيـم هذا العدد مـع دائرة يقصـد بها الدوران فى اتجاه واحـد . لقد كنا نَقْبل ذلك لـو أن العكسية كانـت كاملة أى تأخذ دورتها كاملة مع أول البحر إلى آخره ، إذ لو كانت العبرة بالتناسق الكلى لكان للمنظـور المعكوس أن يسير معكوسا فى القطـر كله . إنه يقول إن الوزن (٤) قد وضع تحت (٢٢) والوزن (٨) تحت (٤٢) . وقـد نقبل ذلك ، أما أن يـقول أن الوزن السـابق (٨) الموضوع تحـت رقم (٤٢) يمكن أن يوضـع تحت (٢٤) حسب الحـالة أى حالة الـدائرة بالقطـع وهو صحيح إيـقاعيا فـذاك غير مقبول والأمثلة فى دائرته لاحصر لها كـما فى الرجز والسريع والكامل . كيف يصح ما يقول إيقاعيا ونحن نعلم أن تـلك الأرقام ما هى إلا تمثيل لقيم صوتيه فـإن رقما مثل (٤٢) إذا ساوى فاعلن لايمكـن أن يكون موازيا (٢٤) فعولن ؛ ذلك لأن القيم الإيقاعية بـينهما مختلفة ومن هنا يحدث ما يـسمى بالتشكيلات الإيقاعية المسماه بالبحور . وإلا فما الفرق بين المتقارب والمتدارك مثلا !

إن قصور الدائرة كما يتضح راجع إلى أنه لم يتخذ رؤية واحدة فلم يجعل النموذج المثالى أساسها (كما فعلت دائرة الخـليل ولم يجعل النموذج المستعمل وحده فـبحر منـها يأتى نمـوذجه كاملا وبـحر آخر لمسـتعمل وثـالث لبحـر ندر استعماله وهـذا نوع من التردد يدل على عدم انسجام الـدائرة . ولو فرضنا أن

دائرته تمثل المستعمل أو الفاعلية الشعرية ففى رأيى أن أى دائرة يطلب منها ذلك عليها أن تمثل العلل كاملة لأنها قيم للواقع الشعرى فما الذى ألزم الدكتور طارق فى دائرته أن يجعل السريع منتهيا بفاعلن وأن يجعل الهزج فى دائرته مفاعلين مفاعى فقط وأن يأتى بالخفيف فاعلاتن مستفعلن فاعلا ، وأن يأتى بالبسيط كاملا حسب نظامه الدائرى لدى الخليل ؟ لم يفعل ذلك إلا فرضية الأرقام التى وضعها على قطره فجاءت بمثل هذه المتواليات .

لقد أكثر الحديث عن متماثلاته ورأى أن دائرته تحقق ذلك والتماثل فى رأيى بين صور بعض البحور وبعضها الآخر لابد أن يكون ضابطه إيقاعيًا لا أن يكون ضابطا رقميا فحسب وإلا لأصبحت كل البحور التى فى دائرة واحدة بحورا واحدة وذلك لتوازى أرقامها أى تماثل حركاتها .

إن الدكتور طارق فى تواضع علمى يقول « إن الجدول الذى سميناه بطيف البحور هو ذو فائدة أكاديمية فقط فهو يظهر لنا ارتباط الإيقاع فى الشعر العربى لاغير ، كذلك الحال بدائرة البحور . . التى لاتزيد عن كونها تطويراً لكتابة الجدول [1] ففائدة الجدولين محدودة وهى إثبات علاقة البحور ببعضها فحسب »[2] . أذن فكل هذا المجهود من الوصول إلى الترقيم واعتبار الحركة وحدها ورصد رؤية جدولية ليست إلا إيجاداً لإثبات علاقة البحور بعضها بالبعض الآخر فهل كان الخليل ومن بعده من علماء العربية غافلين عن ذلك تمامًا ؟ لا أرى ذلك فإن فرقا إيقاعيا واحدا فى كثير من الأحيان هو قياس التفريق بين صورة بحر وصورة بحر آخر ولولا عبرة هذا القيم الخلافية اليسيرة لتماثلت كثرة من البحور دون تدليل رقمى تلغى فيه قيمة صوتيه هى قيمة السكون .

---

(١) اى جدول طيف البحور للخليل .

(٢) موازين الشعر العربى ص ١٧٤ .

ليست الدائرة ولاطيف بحور الخليل على حد تعبير الدكتور طارق بأمر نهائى فهو يعتقد أنه « بالإمكان رسم طيف آخر للبحور ودوائر أخرى للبحور »[1] . وهذا إحساس طيب منه بمدى ما يعترى دائرته بل وفكرته من بعض الفجوات والعيوب .

وإذا كان الدكتور طارق يعترف بالنقص فى عمله فما هى النتائج الحقه التى توصل إليها من خلال فكرته ؟

رغم عرضنا لمعظم هذه النتائج يرى الدكتور طارق أن أهم ما توصل إليه البحث ما يلى :

(أ) يمكن استعمال الأرقام الثنائية لإيجاد موازين الشعر العربى الذى وضع حدودها الخليل وذلك بتمثيل الحرف المتحرك بالرقم الثنائى (٠) وتمثل الحرف الساكن بالرقم الثنائى (١) .

(ب) بالإمكان أيضًا استعمال الأرقام العشرية التى تقابل الأرقام الثنائية لكتابة أوزان الشعر العربى بصورة سهلة ومبسطه فيقابل الثنائى (١٠) العشرى (٢) والثنائى ١٠٠ والعشرى ٤ إلخ .

(جـ) يمكن إعداد جدول لموازين الشعر العربى بالأرقام العشرية يسهل استعماله لكل من يدرس علم العروض وبطريقة توجد موازين الشعر دون أدنى صعوبة وهنا نقول أية سهولة يريدها الدكتور طارق ؟ إنّ على من يتصور الصعوبة أو السهولة التعليمية أن يرجع إلى الجدولين بفواصلهما الشاغرة ليتبين كم من جهد بصرى تحتاجه العين حتى ندرك بحراً عن طريق قطر من أقطاره أن دوائر الخليل فى رأيى تفوق جهده سهولةً ويسرا بالنسبة لدارس العروض .

---

(١) موازين الشعر العربى ص ١٧٤ .

(د) بالإمكــان تمثيل الزحافــات والعلل المستـعملة فى علـم العروض باستـعمال الأرقام الثـنائية وما يقـابلها من الأرقام الـعشرية بصـورة تسهل من فهـمها وحسب رأيى ما الفرق فى التصور حين تقول إنه بالإمكان أن تكون ١٠ ١٠٠ ١٠ مساوية لـــ (١٠١٠٠٠) وحين تقول أن فاعلاتـن يصح أن تأتى مزاحفة فتصير فعلاتن .

(هـ) بالإمكان استعمال الأرقام الثنائية وما يقابلها من الأرقام العشرية فى إيجاد وزن موحد يربط كافة بحور الشعر العـربى كلها سماه طيف البحور ودائرة البحور . وكما أرى فإن هذا الامكان نجد به خـللا كثيراً والكاتب نفسه قد اعترف بقصور هذا النظام فكيف يسلم به نتاجا للبحث ؟

(ز) تبين جداول موازين الشعر العربى كافة الزحافات المسموح بها بصورة ميسرة تجعل من لايعرف علم العروض تفهم الموضوع بصورة كاملة ورأيى أن من لايعرف عـلم العروض ليـس بحاجة إلى معـرفة الزحافات لأن الـزحافات تحول فى إطار مثالى إذا لـم يعرفه المتعـلم بدءاً فاعتقد أنه لن يحتاج إلى ما تفرع عنه .

(ح) لقد فسـرت الأرقام الثنائيـة وما يقابلهـا من عد عشرى طريـقة وزن بعض القصائد التى توهم خروجها على أوزان الخليل حين استعمل عدداً ثابتا من الأحرف المتحركة فى أبيات وهى (١٠) مما جعل الأذن العربية تستسيغ هذه القصـائد رغم اختلاف تـفعيلاته . وهـذا فى رأيى تفـسير رقمى فـحسب والأولى أن يحول إلى تفسير إيقاعى لنمثل له بعد ذلك بالمنظور الرقمى .

(ط) وإذا صورت الأرقام الثنائـية قصيدة خارجة عن إطار الخليل فـإن بإمكانها أيضًا أن تصور عـديداً من موازين الشعـر الأخرى كالبند وأشعـار المولدين وأوزان الشعر الحر المعاصر الذى يلتزم بأصول الشعر العربى .

(ى) بالإمكان استعمال طريقة الأرقام الثنائية وما يقابلها من الأرقام العشرية لإيجاد أوزان الشعر باللغات وبخاصة اللغات الشرقية منها كالفارسية . . إلخ . وهذا فى رأيى أمرٌ بد هى لأن ذلك تمثيلٌ للمنطوق الحركى بالترقيم وعلى هذا لايقف عند تمثيل أى شعر فقط بل يصدق على أى كلام منطوق كما أتصور .

عدة نتائج توصل إليها الدكتور طارق مردود على جميعها . وتبقى نتيجتان أعتقد أنهما أساس فى عمل طارق وأنه ما ذكر الأشياء السابقة كلها ولم يقم بعمله هذا إلا من أجلهما الأولى لم يفصح عنها افصاحا كبيراً ولم يدرسه فى كتابه والأخرى أساس هذا العمل من أوله إلى آخره فالأولى أن استعمال الأرقام الثنائية وما يقابلها من الأرقام العشرية التى استعملناها فى وزن الشعر العربى هى نفسها قيم الفواصل الزمنيه للاصطلاحات الموسيقية الحديثة مضروبة بالعدد (١٦) ومن هنا توجد رابطة بين الموسيقى والشعر والرياضة ومن هنا ساغ له ما يبرر مساواة العد الشعرى (٢ + ٤ + ٢) بـ (٤ + ٢ + ٢ ، ٠) .

أما الأخرى وهى الأساس فى العمل الذى يفتخر به الدكتور كمال فهو أنه بالإمكان استعمال جداول موازين الشعر العربى المعدة فى إعداد برامج كاملة لاستعمالها فى الحسابات الالكترونية وتحكيم ذلك الحساب فى التدليل على صحة وزن ما أو عدم صحته . إن الدكتور كمال يفتخر بهذه الميزه ويصرح بها قائلا « أن استعمال الحسّابه الالكترونية فى وزن الشعر العربى لهذه الأبيات هى أول محاولة من نوعها وآمل أن تتمكن من إعداد برامج كاملة إلى كافة الجداول الثلاثة والعشرين لموازين الشعر العربى »[1] . وهذا رائع ولكن أنى لنا استخدام الحاسب الالكترونى الآن ونحن نعلم أن العد الرقمى لايمثل الإيقاع الشعرى تمثيلا كافيا !

---

(١) موازين الشعر العربى ص ٢١٥ .

ذلك جهد لن ينكر قام به الباحث الأستاذ الدكتور طارق وحسبه ما جاء به من أفكار كثيرة رائعة ومحاولته لم الجزئيات فى أمور كلية يصير بها النظام واحدا . لقد وجدنا أن عمله هذا لم يغفل على مستوى رؤية البحر تصور الزحاف بل أن دائرته حين رصد فيها البحور المستعملة فحسب دللت بطريقة غير مقصودة على مواطن العلة إذا قارناها بالدوائر التى سبقتها وهو مالم يرد فى تصورات السابقين فحين يقف على مفاعى أو فاعلن أو فاعلا فتلك علل فى بحورها ظهرت على مستوى الدائرة .

أن ما قام به رؤية وإن كانت ناقصة فإنها ولاشك تنير الطريق لمحاولات أخرى نأخذ منها صوابها ونحور أخطاءها . فإلى المحاولة التى جاءت بعده والتى ما زالت حديث بعض المنتديات العلمية الآن وهى محاولة الأستاذ عبد الصاحب المختار .

وهذه المحاولة خلق لدائرة واحدة تحوى المستعمل والمهمل من البحور ولقد سماها الأستاذ عبد الصاحب دائرة الوحدة ووصفها بأنها نظرية جديدة فى أوزان الشعر [1] .

---

(١) دار جدل مستمر وحديث طويل حول هذه الفكرة بيد أن تقويمها لم يك شاملاً لأن هذه الفكرة قرينة بحث طويل جداً لم يتيسر له الطبع حتى الآن والمعلومات التى وصلتنا عن هذه الفكرة أتت عن طريق مقالين نشر أحدهما بمجلة الإذاعة والتليفزيون ببغداد عدد ١١٦ وثانيهما نشرته صحيفة الثورة العراقية ٦/ ٥/ ١٩٧٦ . وأتت أيضًا من خلال لقاء تيسر لنا مع الأستاذ عبد الصاحب بكلية دار العلوم ومن خلال الاطلاع على الموجز الخاص ببراءة الاختراع الوارد عن أكاديمية البحث العلمى والتكنولوجيا بسفارة الجمهورية العراقية بالقاهرة . ومن هنا فقد استطعنا بقدر ما أن نصل إلى الخيوط العامة لحقيقة هذه الفكرة أو النظرية كما يراها صاحبها ، ونرجو أن يكون لنا من العذر نصيب إذا وجهنا ملاحظتنا إلى هذه الأسس وحدها .

ولقد نشر بحث تحت عنوان محاولات للتجديد فى موسيقى الشعر لصاحب هذه الرسالة تحت رعاية الجماعة اللغوية نوقش فى سمنار حضره عديد من المختصين وورد بعض ما جاء فى هذا البحث فى مقال نشر بمجلة الشعر العدد الثامن تحت هذا العنوان أيضًا .

فماذا تكون هذه الدائرة وما الأسس التى تبنى عليها وما الجديد الذى يمكن التوصل إليه من خلال هذه الرؤية ؟

يقول الأستاذ فى حديثه لمجلة الإذاعة[1] ببغداد اننى قد جعلت أى ميزان من الموازين العروضية مردودا إلى أربعة أصوات كل صوت يتألف من حركة فسكون (د ن) وحذفت ساكنا واحدا ووضعت الأصوات على شكل دائرة رباعية النقرات فاستخرجت منها سبع تفعيلات على وجه الحصر منقسمة إلى فئتين متناثرتين بوضعهما فى نصفى دائرة على وجه التضاد ولربط الدائرة بنقرة الأساس د ن نتوصل إلى الدائرة المذكورة ويبدو رأيه بوضوح فى المقال الوارد بصحيفة الثورة العراقية [2] إذ يشرح دائرته قائلا :

« تتكون الدائرة من ٢٩ نقرة موسيقية تجمع أوزان الشعر العربى ببحوره مما نظم عليه ومالم ينظم إذا قرئت بعكس اتجاه عقرب الساعة إضافة إلى جميع الإيقاعات التى تتولد منها بجوازاتها جميعا » .

ولقد خرج الأستاذ من نطاق دائرته بالإضافة إلى ضم البحور كلها فى قانون دائرى واحد بعدة تصورات منها : اكتشاف حقيقة أن أى وزن شعرى يمكن أن يتحول إلى وزن آخر بحذف حركة وسكون من أول الوزن إلا إذا حدد بالإيقاع والقافية . ومنها أن أصل الألحان هو أربعة أصوات وأصل الأصوات ثلاث نقرات تتمثل فى دن - د - دن . . ومنها أنه أحكم قاعدة الزحاف - وهى موضوعنا - من خلال التصور السابق وفقا للطبيعة العربية وهى جواز إهمال النطق بالسكون على ألا تجتمع أربع حركات متعاقبات ولافاصلتان ولانقرتان قبل فاصلة إلا فى البحور التى تتصف بمثل هذا الزحاف كالرجز

---

(١) مجلة الإذاعة ببغداد عدد ١٨٦ .

(٢) صحيفة الثورة العراقية الواردة فى ١٩٧٦/٥/٦ م .

والمقتضب وعلى هذا فمن فوائد هذه الدائـرة أنها تبسط قواعد الزحاف فى علم العروض عن طريق كشف عنصر الانسـجام وهو الركن الثالث من أركان الوزن إضافة إلى المعانى والإيقاع .

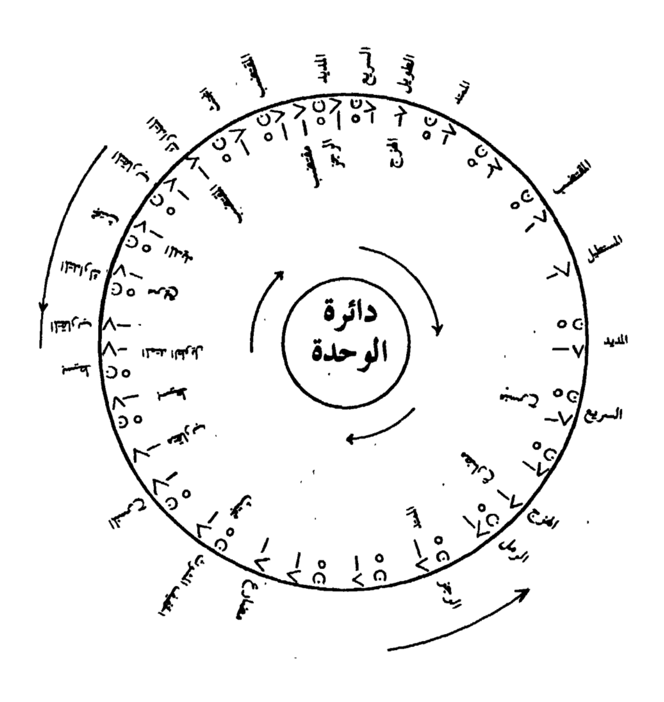
ومن هـذه التـصورات أيضًا أن الـدائرة قـد صحـحت من خـلال عنـصر الانسجام أوزان بعض البحور كالخفيف والمـديد والمنسرح المقطوع كذلك أصبح بالإمكـان التمييـز بين بحور دق النـاقوس فَعْلن فَعْلن كـما فرقت فعِلـن بثلاث حركات في حشو البسيط ومُتَفَاعلن الكامل ،. ومنها أيضًا أنه توصل إلى تصور إيقاعى واحد للعـروض العربى والسنسكريتى واليونـانى مما أدخل هذه الدراسة حسب رأيه فى مـجال العروض المقارن . والأستاذ يرى أن هذه الـدائرة تصلح لأن تكون أساسًا لقوانين اللغة والموسيقى والغناء ونبض الإنسان مما لايدخل فى اختصاصاته كما يقول .

ويرى أيضًا أنـه لااختلاف بين المـوازين العروضـية القديمـة والحديثة غـير التعبير عن القديمة بكلمات وذلك بفقدها مرونة الترنيم .

تصورات عـدة لاحصر لها تحـتاج إلى تقويم شـامل سوف يأتى بـعد رسم دائرته الموحدة التى هى أيضًا بحاجة إلى تقويم [1] .

---

(١) راجـــع بحث « محاولات للتجـديد فى موسيقى الـشعر » . مجلة الشـعر العدد الثامن أكتـوبر سنة ١٩٧٧ .



ملاحظات على هذه الدائرة

١ - السهم الأوسط فيها فى اتجاه عقرب الساعة

٢ - السهم الخارج ضد اتجاه عقرب الساعة .

٣ - هذه الدائرة نقلناها من مصدر فى مقال مجلة الإذاعة والتليفزيون ببغداد ١٨٦ حاولنا أن نأخذ التوضيحات الخاصة بالدندنة والحركة والسكون مهملين التقسيم المقطعى .

قيم عروضية من خلال دائرة واحدة توصل إليها الأستاذ عبد الصاحب من خلال بحث أضناه حيث مكث له أربع سنوات وإذا أردنا تناول الفكرة والدائرة بشيء من التقويم فإن لنا عدة ملاحظات :

أول ملاحظة أن البحث حين يقول بدائرة واحدة تجمع بحور الشعر كله فإن مراد الدائرة غير متحقق كما رأينا فى التصور الدائرى عند طارق الكاتب حيث لايعود البحر إلى النقطة التى بدأ منها .

يظهر فى تكوين النغم الموسيقى على أساس الدندنه نوع من التناقض فى النتائج فالدندنة ذات نقرات ثلاثية دن ددن ومن المستساغ أن تبنى الدائرة اذن عليها لكن الدائرة خالفت هذا الأساس الذى ينادى به وفرضت تصوراً آخر للدندنه رباعيا هو دن دن دن دن أو إن شئت تن تن تن تن أو فا فا فا فا إلخ . فكيف إذن لايراعى الأساس وتفرض الرباعية ؟

وتتكون الدائرة من شقين متضادين كما يقول يحوى كل شق سبع رباعيات ؛ إلى هنا والرباعية يتصور أنها أساس التشكيل ، لكن الدائرة لم تتكون بعد ومن ثم كان البحث ملزما بوجود دنة أو نقره فاصلة وذلك لخلق دائرة حيث لم يتفق وجودهابالاعتماد على الدنة أو الرباعية . أليس فى ذلك ضياع لفرضية إقامة هذه الدائرة ؟ ليس هذا بغريب لأن المنظور الذى بناه ليس بدائرة .

والملاحظة الثانية أن الرباعية كونت لديه سبع تفعيلات على أساس تحويل (دن) إلى (د) أو حذف دنة . هذه التفعيلات هى فى منظور الأستاذ عبد الصاحب المختار مفاعيلن فاعلاتن مستفعلن مفعولات فعولن فاعلن مفعول والملاحظ على هذه السباعية إهمال تفعيلتى الكامل والوافر وذلك لأنه يدرجهما فى إطار تفعيلتى الرجز والهزج حيث الحركة فيها شاحبة

عنده ولست أدرى ما المقصود بالشحوب هنا هل هو دلالة ذات اعتبار فلسفى أو دلالة صوتية موسيقية !

تلك تفعيلات سبع ما أحسب تصورها بعيداً عن إدراك العروضيين . ثم أن هذا التصور للتفعيلات على دائرة المختار مطلق أى غير منوط بقطرٍ ما ورصدها علـى الدائرة لايحـكمــه قانـون يـحقق ثبـات مكان الحـذف أو للتحـريك أو الشحوب . فهذه الأمـور وأعنى بها الزحافات تأتى إذا مـا وافقت هوى ومراد بحر على مستوى ذلك الخط المستقيـم ؛ ومن هنا يغيب عنا وجود الدائرة وبذا يمكنك أن تـضع أسبابًا متجـاورةً وتحرك ساكنا أو تضـمر متحركا إلـى أن تظهر البحور كمـا تريدها أنت لا كما توحى بهـا الدائرة . وسوف يتبين لنا بـعد قليل أننا بـهذه الوسيلة تـستطيع أن تـصنع دائرة كمـا فعل عبد الصـاحب دون أدنى مشقة .

من رؤية هـذه الدائرة التى لا تحدد الـزحاف من خلال ضابط عـلى وحدة معينة تقول أن الرؤية هنا خيط عـشوائى . ونرى أنه إذا كان نتاج الدائرة هكذا فلماذا الإصرار على رباعية الفقرات لماذا لم تكن ثنائية أو ثمانية مع الربط بنقرةٍ ما وأصلة ؟ وقد يـجاب بأن الرباعيات أس لتـكوين التفعيلات الـسبع . ولكن كيف ننسى أننا أهدرنا قيمتها حين ألزمناها الحذف والتحريك والإضمار بالإضافة إلى ضياع حدودهـا الفاصلة على خط الدائـرة المتصورة وهنا فتصـورها رباعية كتصورها ثنائية .

أما الملاحظة التالـية وهى الخاصة برؤية البحث لمسألـة الزحاف فمن خلال الدائرة يقول أن الزحاف لم يوجد فى إطار ضابط أيضًا فهو قرين إرادتك حيث مكان التحريك والتسكين . وهذا بـدهى فعلى أساس الإطلاق يمكن تصور أى زحاف وارد فى موسيقى الشعر وأى زحاف لم يرد أصلا ولكن بالإمكان رؤيته على الدائـرة . لقد قال البحث بـأنه أحكم قاعدة الزحـاف وفقا لطبيعـة عربية

وهى جواز إهمال النطق بالساكن على ألا تجتمع أربع حركات متعاقبات ولافاصلتان ... إلخ . والبحث بذلك يسجل أمورًا ما غابت أبدا عن ذهن العروضيين بل كانوا أوفق حين لم يعمموا هذه القاعدة كما فعل الأستاذ المختار الذى أطلق القاعدة بغير حدود وقد يظن من خلال حكم له الاستثناء حين يقول : « إلا فى البحور التى تتصف بمثل هذا الزحاف كالرجز والمقتضب » وهذا استثناء فى رأيى خارق لقاعدة التعميم لأنه لايخرج القليل من عمومه لكثرة ما استخدمت تفعيلة الرجز فى بحور الشعر .

ملاحظة أخرى يراها البحث وهى أنه يأخذ على العروضيين التعبير بوحدات لغوية كفاعلاتن أو مفاعيلن مثلا ، واجدا فى هذا الاستخدام بعدا عن مرونة الترنيم وكان الأولى استخدام الدندنة وأحسب أن ما دفع العروضيون إلى ذلك - أن احساسهم بمستفعلن مثلا دون دندنة أو تنتنه إنما هو ربط بين الموسيقى المجردة وبين إيقاع الأصوات المنطوقة حقيقة وهنا تتحقق رؤية الشعر ذلك الكلام المنوط فى إيقاع موسيقى وإلا لأصبحت الرؤية موسيقية فقط وفرق واضح بين الموسيقى وَحَدْها وموسيقى الشعر .

ومن الملاحظات أن البحث حين يكتشف أن أى وزن شعرى إذا حذف منه حركة وسكون تحول إلى وزن آخر فهل هذا الكلام جديد ؟ أليست دوائر الخليل أكثر تمثيلا لهذه الظاهرة من دائرته السابقة ! ومنها أيضًا أن البحث حين يرى أن للسبب ميزة قصوى موسيقية فى فقراته فهذه الميزه فى الإيقاع الشعرى قرينة الوتد وليست مستقلة عنه فى تصورى .

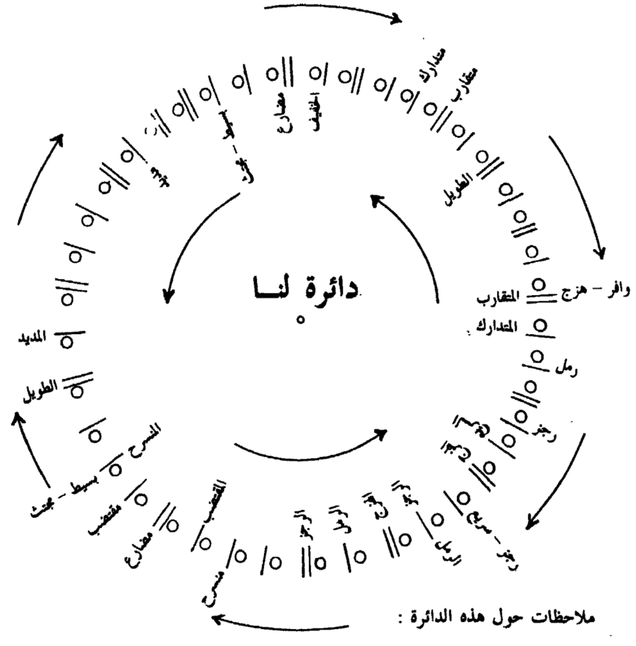
ويقدم البحث بعد ذلك مجموعة من الافتراضات المبالغ فيها فهو يقول عن فكرته بأنها نظرية وحسبنا مبالغة أن يطلق على عمل ما هذا المصطلح دون احتراز لقد سبقت دائرة المختار دائرة الأستاذ طارق الكاتب ولم يقل عنها

بأنها نظرية بل كان متواضعا حين قال أنـها جهد لايدعى كماله وهى بحاجة إلى محاولات أخرى غيرها .

كثير من التـواضع نطلبه من الأستاذ المختار لأن دائرة الـكاتب لاشك أنها دليلا من دلائل توصله إلى دائرته .

هل من الحكم الصائب أن يطلق هذا الـتعميم الذى يقول فيه : « أن هذه الدائرة تصلح لأن تكون أساسًا لقوانين اللـغة والموسيقى والغناء ونبض الإنسان مما لايدخل فى اختـصاصاتى » . غريب حقا هذا الحكـم ! أن الأستاذ المختار يفرض أحـكاما خاصـة بعلوم لايعـرفها ولاتدخـل فى اختصاصـاته مثل الـلغة والموسيقى والغناء ونبض الإنسان . كيـف هذا الحكم على مجهول ! أليس من الغريب أن نجعل جهلنا بالشىء مبررا لاكتناه أسراره ! لقد قال عن دائرته : أنها حصاد سنوات طويلة نـاله فيها الجهد والضنى . فلم كل هذا ونـحن بيسير من الجهد يمكن أن نتصور دوائر ما دامت قد أطلقت من قيودها .

وهو يتصور لدائرته بُعْدًا جديدًا وهى أنها تدور من ناحيتين فى اتجاه عقرب الساعة وعكسه والـواقع أن ذلك لم يتحقق كما سنرى فى الدائـرة التى نقدمها للبحث حيث لم تأخذ من تفكيرنا إلا ساعات قليلة ونحن إذ نقدمها فإنما نصور من خلالـها أن جهد الخليـل فى دوائره جهد مـحكم وأن أية محاولـة خرجت علـيه حتى الآن لـم ترق إليـه لأنها لم تـصل إلى حـد كماله وإنْ دعـت هذه المحاولات إلـى توحّد البـحور فى دائـرة واحدة . هل كـان الخليـل بعيـدًا فى تصوره عن استخدام دائرة واحدة وهـو صاحب الذهن الرياضى ؟ والجواب لا لقـد أدرك كل شىء وأدرك أن دوائرة أصـوب هذه التـصورات الموجودة فـإلى دائرتنا المـفترضة التى نعـرضها لنقرر أنه عـلى أساس من التحرر فـى الضوابط يمكن إقامة عـديد من الدوائر وقد فعلـت دائرتنا ذلك بأخطاء أقـل من الأخطاء التى وقعت فيها دائرة الأستاذ عبد الصاحب .



ملاحظات حول هذه الدائرة :

١ – البحر لايعود إلى بداية النقطة التى ابتدأ منها كما فى دائرة المختار ودائرة طارق الكاتب .

٢ – لاتوجد فيهـا فواصل شاغرة ولم تنعكـس فيها الوحدة لكى نصل إلـى مجموع التفعيلـة كما فى دائرة الكاتب .

٣ – الكامل والوافر داخلان فى إطارى الرجز والهزج .

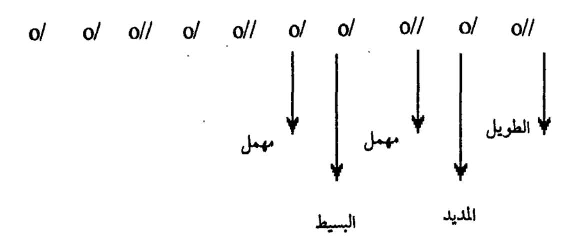
٤ – الدندنة موجودة بها كما تصورها الأستاذ عبد الصاحب .. أو كما أرى الأسباب والأوتاد .

٥ – يمكن لهذه الدائرة أن تحقق مرادهـا عكسيًا والعكسية هنا لاتأتى عن قلب الوتد كـله والسبب كله فهذا ليس انعكاسا وإنما العكسية هنا تظهر من نقطة حركية واحدة .

٦ – هذه الدائرة تستخدم وحدة العروضيين فى محاولة ناقضة التجميع فحسب .

تلك فكرة الدائـرة حاولنا من خلالها أن نصور أنه لا إحـكام لدائرة يفوق إحكام الخليل وأن أية محاولة بذلت بعده حـتى الآن فيها بذرة تدل على نقصها وعوارها وتبقى محاولة أخرى للسيـد محمد عامر حول الدائرة حيث حاول أن يبتعد بنا عن صورة الدائرة لدى الخليل فى منظورها الشكلى رغم إقراره الدائب فى رسالته بعمل الخليل . أما هذه المحاولة فهى وضعه لدوائر الخليل فى صورة جديدة كمـا يقول [1] : حيث تـكون على هيـئة مستقـيمات بدلا من الـشكل الدائرى وذلك لتكون أكثر وضوحًا . وشكل المسـتقيم سيكون مكونا من شرط ودوائر صغيـرة ، الشرطة ترمز لـلحركة ، والدائرة الـصغيرة ترمز لـلسكون . وكل مستقيم يأتى ممثلاً لدائرة من دوائر الخليل يبدأ بالبحر الأول منها وإذا أردنا أن نفك منه بـحرا آخر مهملا كان أو مسـتعملا ، تركنا وتدا أو سـببا من أوله على أن ما نطرحه فى الـبداية نضيفه فى النهاية . ويرى الـسيد محمد عامر أنه لافرق بين هذه الطريقة وطريقة الخليل إلا فى الشكل فطريقته تعطى قدرًا كبيرًا من التيسير على الدارسين من الناحية التعليمية ويرى أن مستقيماته تضيف أبعادا غير بعـد التيسير الأول مـنها أنها تبـين تفاعيل كل بـحـر سـواء أكان مـهملا أم مستـعملا وذلك بكـتابتهـا ، مع وضعها عـلى هيئة مـستقيـم وبالكتابـة نعرف التفاعيل المـتساوية والتفاعيل المتجـاوبة . ومنها أننا نعرف بهـا منزلة الأوتاد بين الأسباب المـنتظمة داخـل التفاعيـل . وهذا تمثيل بمسـتقيم من مـستقيمـاته هذا المستقيم يمثل دائرة المختلف .

(١) الدوائر العروضية ص ٣٥٩ إلى ٣٦٣ بتصرف .



إلى هنا ونسأل ما الذى أضافه السيد محمد عامر إلى مستقيماته غير أنه بسط ما يدور وإذا كانت العين تدرك الرؤية فى خط مستقيم فهل كانت رؤية الدائرة مستحيلة عليها ما دام كم الوحدات واحدا !

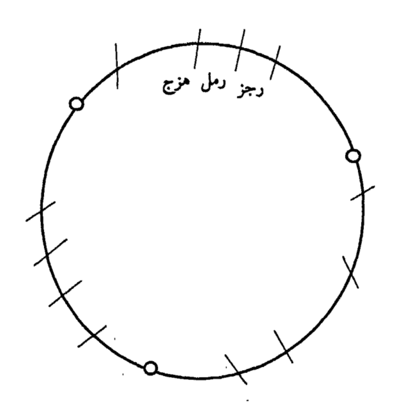
هل تحقق مستقيمات السيد محمد عامر سهولة على المتعلمين حقا ؟ لا أرى ذلك لأن منظور المستقيم حين يبحث عن البحر لايقف عند حدود الرؤية وحدها وإنما يضع اعتبارا مجردا آخر غير موجود على المستقيم وهو طرح وتد أو سبب فى البداية ليضاف إلى النهاية وبذا نكون قد قمنا بعملين : الرؤية والإضافة بينما دوائر الخليل تطلب منا الرؤية من أى سبب أو وتد بدأنا به فحسب .

أن بيان تجاوب التفعيلات أو تساويها ومعرفة الأسباب والأوتاد ومعرفة التفعيلات ليس سمة المستقيم وحده بل هو أمر مدرك بسهولة على الدائرة . فلا جديد أذن فى المستقيم بل لا حاجة إليه لأنه أعقد وأصعب فى النظر من الدائرة . أن ما فعله السيد عامر مستقيم على سبيل التجوز فحسب إذ الموجود دائرة مهما استقمنا بها لأننا نعود إلى نقطة البداية . فلم المخالفة أذن ؟

جهود كثيرة تناولت فكرة الدوائر وصلتها بإيقاع الشعر الذى يرى أن ظاهرتى الزحاف والعلة جزء لاينفصم عنه ولقد كان همًّا فى العرض السابق أن نذكر أن رؤية الدائرة وإن كانت رؤية تجريدية تنظيرية فإنها ذات صلة برؤية الواقع الشعرى وذلك بمحاولة تسجيل ذلك الواقع وإمكان رصد ظواهره وإذا أردنا أن نخرج بتقويم عام أو ملاحظات خاصة من خلال هذه العلاقة لكان لنا أن نذكر جملة من الملاحظات :

من هذه الملاحظات نرى أن دوائر الشعر تبين مواطن الزحاف المقبول وذلك لخصوص ذلك الزحاف بمكان ثابت يخص السبب ثقيلا كان أو خفيفا وهذا أمر بدهى ؛ لأن دوران السبب فى دائرته واحد . فثبات السبب الثقيل فى دائرة الكامل ثبات لإمكان مزاحفة الإضمار والعصب فيه على نطاق الدائرة وكلاهما زحاف مقبول وقل مثل ذلك فى زحاف القبض والكف والخبن والطى .

وإذا كانت الدوائر تبين إمكانيات الزحاف المقبول فإنها أيضًا تعطى تصورا لما لايقبل من الزحاف وفى ذلك إحساس بمدى تقارب المنظور بالفاعلية الشعرية أى بالواقع الاستعمالى ؛ إذ غير المقبول فى الاستعمال غير مقبول على قطر الدائرة . وحين نحاول رؤية زحاف كالشكل أو الخبل على مستوى الدائرة كان لنا ما يلى : نحن ندرك أن الخبل مرتبط بحذف الساكن الثانى والرابع من التفعيلة ، ولو تصورنا ذلك لكان لدائرة الرجز أن تكون على النحو التالى :

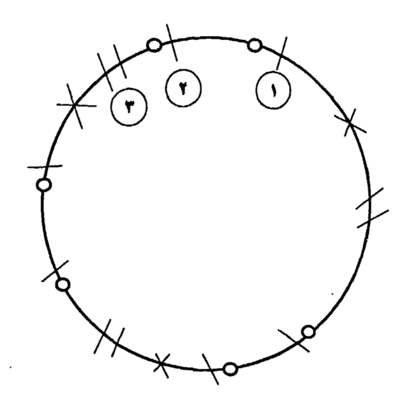


فالرجز منها	O////	O////	O////	مُتَعِلن	متعلن	متلعن
والرمل	/O///	/O///	/O///	فعلاتُ	فعلات	فعلاتُ
والهزج	//O//	//O//	//O//	مفاعِلُ	مفاعلُ	مفاعلُ

ولعلـنا نحسن أن الـواقعية اللـغوية ترفض تـكرر الأول لما فيه مـن توالى الحركات وتـرفض الإمكانية الـثانية للـرمل والثالثـة للهزج وذلك أيضًا لـتوالى المتحركات والإنـهاء بمتحرك وحتى لو فصمـنا كل تفعيلة علـى حدة فإن الوقف على المتحرك فى كـلٍ يعيب هذه الدائرة . ومن ثم نعلم عـدم قبول المزاحفة . وإذا قبلت متعلن فـالقبول هنا فى بعض البحور ظاهرة خاصـة تحتاج إلى تفسير بعيد عن مفهوم ذلك الزحاف .

تدلنا الدوائر على قيمة الوحدة التى يعـبر عنها بالسبب أو الوتد وترينا كيف أن المتحرك فى هذه الوحدة يأخذ قيمة صوتية حين انفراده إذ تبين الدائرة كيف أن زحاف فعولن إلى فعـول يعطى مبرراً لإمكان قابلية هـذا المتحرك إلى الضم

لما بعده فهناك متحركان لهما دلالة إيقـاعية.خاصة متحرك الوتد ومتحرك السبب الذى حذفـه ساكنه . ومن هـنا تظهر الـدلالة المعبرة عـن قيمة الوتـد المجموع بخاصة فى ركيزته بين الأسباب فنحس من خلال الدائرة أنها تعتبره الأس الأكبر المحافظ على الإيقاع . والزحاف يُمكن من قيمـته ويؤكدها ويعطى إحساسا بأنه المكون لإيقاع الـبحر والمميز له عن بـحر آخر إيقاعيا . يؤكـد ذلك عدم إمكان مزاحفته إذ ماذا يحدث لو أطلقنا ساكـنه وحذفناه ؟ لنأخذ دائرة كالرجز نموذجا لحذف ساكن الوتد لندرك كيف يمكن تصورها حينئذ .

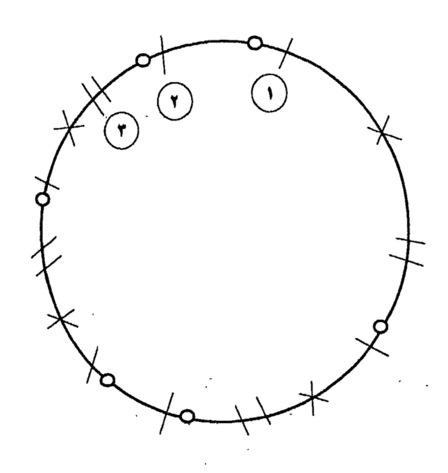


نحن نخرج منها بالتصورات التالية : (١) مستفعلُ مستفعلُ مستفعلُ

(٢) مستعلن مستعلن مستعلن (٣) فعلاتن فعلاتن فعلاتن

ومعنى ذلـك أن حذف الساكن أضاع تصور الـبحور الموجودة على الـدائرة فقد أوجدت صـورتين لتفـعيلـة الرجز لايعـرف إحداهمـا الرجز وأوجدت تـصورا مزاحفا خاصا بالرمل وأبعدت عن وجودها تصور الهزج ؛ كل ذلك حين حذف

ساكن الوتد فماذا لو أمكن معه الزحاف ؟ إذا لضاعت بذلك كل حدود موجودة . وهذه دائرة أخرى وهي دائرة البسيط نحاول أن نتصور مزاحفة وتدها بحذف ساكنه لندرك ما يحدث لها .



ويفك منها على هذا الأساس :

مستفعلُ	فاعلُ		مستفعلُ	فاعلُ	
فاعلْ	فَعِلنْ	فعلن	مستعلن	فعَ	أو بتركيب لغوى آخر
فاعلتن	فعلن		فاعلتن	فعلن	
فعلن	فعلن		مستفعلن	فعلن	

وكلها إمكانيات لاربط لإيقاعها تجاوبا أو تماثلا ، حيث لم يوجد فيها حينئذ ما يسمى بالرجز أو المديد أو الطويل ، ولذا نقول إن الدائرة بينت فى أحكامها قيمة الوتد المجموع الذى هو أساس إيقاع البحر .

من الملاحظ أيضًا أن الدائرة بينت قيمة الساكن فى التصور الإيقاعى باعتباره ضابطا للحركة ومن ثم يجب حسبانه لا إغفاله كما فعل الدكتور طارق الكاتب فإن حذف سواكن الدائرة إطلاق لمتحركاتها ومن ثم لانستطيع خلق انسجامٍ ما على مستوى تشكيل الوحدات .

ومن أهم الملاحظات التى تدل عليها الدوائر والتى تدل على أساسها بالواقع الفعلى أنها تبين إمكان حدود الإيقاع برفضها كثيراً من الممتنعات اللغوية . من ذلك أن قبولها لزحافٍ ورفضها لآخر مرتبط بكراهية التوالى فالدائرة التى تخص الطويل مثلا تكره الجمع بين زحاف القبض فى فعولن ومفاعيلن معًا . وإلا لكان تصور البحر فعول مفاعلن فعول مفاعلن فعول مفاعلن وانظر هنا كم من الأوتاد حواها البحر ومن ثم كره الزحاف لتصور التوالى المكرر لهذا الوتد . وإذا كان ذلك التوالى معيبا فى وحدة كالوتد . فكيف لو أطلق الساكن وبقيت المتحركات وحدها ! لقد رفضنا فى ملاحظة سابقة متعلن بناء على كراهية التوالى للحركات وكان ذلك من فهم الدائرة .

من ذلك أيضًا أنها تدل على استحالة البدء بالساكن[1] فى الإيقاع الشعرى فالدائرة تفك من متحرك لا ساكن ولو حركت منظورها من ساكن لما أمكنك أن تكون شيئًا . ومن ذلك أيضًا أن الدائرة لاتوحى بالتقاء ساكنين لأنها لا تبيح حذف متحرك السبب الخفيف الذى يسبقه سبب خفيف أو وتد مجموع فذلك لايقبل على مستوى الواقع وإن كان قبوله مخصوصا بالنهاية ومواطن لغوية أخرى خاصة محكوما[2] عليها بالرفض .

---

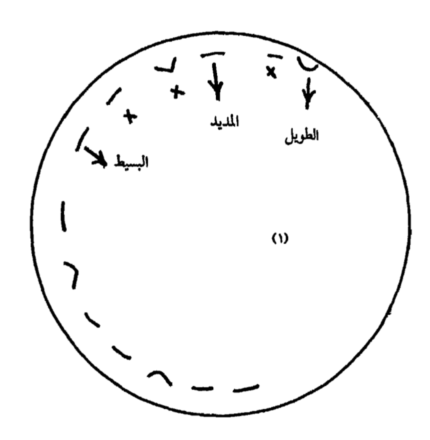
(١) المقصود بالساكن هنا القيمة العددية . أى الصمت وليس الحرف الصامت .

(٢) تناولت هذه المواطن فى رسالتى للماجستير التى عنوانها القيمة النحوية للموقع فى الفصل الأخير .

تعطـى الدوائر تفهمـا خاصا لظاهرة الـعلل أى الظواهر الـتى يتحكم فـيها الإلزام فالدائرة لاتوحى بوجود علة ما وإن مثلت المزاحف ؛ وهذا يعطى تصور أن العلة أمرها موكـول برؤية أخرى غير رؤية البيت إذ إن إيقاعـها ليس حشوا وإنما هو فـى خصوص النـهاية عروضا وضـربا ومن الحسـن أنها تصـور شطرا فحـسب وإلا لو مـثلت الـدائرة بيـتا لـكان للـعروض قبـول كل علـة وزحاف ورؤيتهما على مـستوى الدائرة . أقول إن الدائرة دلت على أن العـلة لها إيقاع خاص فى القصيدة دوره موكول بالنهاية .

تدل الدائـرة أيضًا على تـصور خاص تظهـر فيه قيمـة الوتد المفـروق لأنها تشكل به عـديدًا من البحور يدل إيقاعهـا على اختلاف بينها وبين الـبحور التى يأتى وتدها مجموعا . ومن ثم نحس بثراء النماذج الإيقاعية .

وأهم ما تدل عليه الدائرة ونحسه أنها تبصرنا بقيم الوحدات المسماة بالسبب والوتد إلـخ . . وندرك أن الخليـل قصد بهذه الـوحدات قيمـه الموسيقـية ولم يتمثل قيمة على أساس ما يسمى بالمـقطع وإلا لجعله أساسا للفك ؛ ولو جعله لكان أساسا غامضا لأنه يجعل تصور البحر هو الأساس قبل الفك . أى معرفة البحر قبل فك البحر ومن ثم فلا حـاجة إلى الدائرة إذا كان التصور سابقًا على الفك . إن الدائرة المقطعية لايتزن فيها الـفك لأنها تترك مقطعا فى قطرها دون مبرر للترك أما الوحدات فنحن نترك فيها وحدة لنبدأ من وحدة أخرى وهكذا . ومن أجل ذلك فإن دائرة المشتبة فى دورانها أقل الدوائر دقة ولنتصور الآن فكا مقطعيا ؛ وبذا ندرك أن الفك قد ترك شواغر مقطعية لم يكن من الممكن البدء بها كما يحدث مع الوحدات .



أليس فى كـل تلك الملاحظات دليل عـلى أن الدوائر تحوى القدرة المـثالية التى تمنـح الإيقاع قدرة على الانـسجام والتجاوب فمـا ماثلها وقرب مـنها صح إيقاعه ومـا افترق عنها بـان اضطرابه ولعل أهـم الأوزان وأجملها وأحبـها إلى الأسماع وأقواها على البقاء كما يقول صاحب المرشد [٢] .. كانت كلها داخله تحت نظام الدوائر الخمس التى رسمها الخليل ..

ألسنا نجـد فى الدائرة دلالات توحى بإمـكان تصور الزحاف وتصـور تأثيره على مسـتوى البيت ومن خلال ذلـك التأثير يكـون حكمنا عليـه أو قل حكم الإيقاع بالقبول أو الرفض ؟

---

(١) الدائرة مكتوبة بالرموز المقطعية .

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها جـ ١٦ .

اعتقد أن الـدائرة توحى بذلك وأعتـقد أيضًا أن الجهد الذى أقامـه الخليل العبقـرى بفرضه الدوائر لـه ما يبرره ولم يأت خـبط عشواء بعيـدًا عن الدلالة والفائدة .

إن العلاقة بين الزحاف والدائرة لها أهمية بالغة لأنها بيان للدور الذى يمكن أن يصل بين النظـام والسياق وأن السياق ليس له الاطلاق التـام بل هو محكوم بتغيرات لاتجعله مفارقا للنظام بصورة حاده وإن ابتعد عنه أحيانا .

الباب الثانى

الزحافات والعلل
من خلال الإيقاع الشعرى

١ - **المقدمة** : مفهوم الإيقاع .

٢ - **الفصل الأول** : الكمية والزحافات والعلل .

٣ - **الفصل الثانى** : النبر والزحافات والعلل .

المقدمة

مفهوم الإيقاع

لكى نسير بهذا الباب مساره الطبيعى ونفهم ما فيه فإن علينا قبل أن نلج فصوله بيان مصطلح غامت رؤيته وتشابكت مع أنه أساس من أسس فهمنا الموسيقى . هذا المصطلح هو الإيقاع لقد ترددت رؤيته فى هذا الحقل الموسيقى ولعل ذلك التردد راجع إلى أمرين :

الأول : أن ذلك المصطلح قرين علم الموسيقى حيث أصبح إطلاقه على العروض من قبيل المشابهة .

والثانى : اختلاف النظر إليه من خلال الدارسين تبعًا لرؤية كل منهم لموسيقى الشعر . وفى دلائل البحث العروضى والموسيقى ما يوحى بذلك .

لقد بدأ المصطلح خاصًا بعلم الموسيقى بل كان يُطلَق على الموسيقى ذاتها فى مقابل علم العروض يبين ذلك قول ابن فارس « أهل العروض يُجْمِعُونَ على أنه لافرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع . إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم . وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة »[1] . ويؤكد اختصاصه بعلم الموسيقى أيضًا أن صفى الدين الأرموى يضع فصلاً فى كتابه الأدوار فى علم الموسيقى بعنوان أدوار[2] الإيقاع وهو الفصل الثالث من كتابه ومن هذا المفهوم لمصطلح الإيقاع كان انتقاله إلى عروض الشعر حيث اختلطت رؤى المحدثين حول المراد به حيث يتعرض له ويردى[3] مقارنًا بينه

---

(١) الصاحبى ، ص ٢٣٠ .

(٢) يقول صفى الدين فى تعريفه « الإيقاع هو جماع نقرات بينها أزمنة محددة ومقادير لها أدوار متساويات الكمية على أوضاع مخصومة » . راجع ظواهر من العروض والقافية « المختون» مجلة الشعر عدد (٦) ١٩٧٧ وهو مقال للدكتور بدوى المختون .

(٣) المقتطف عدد مايو ، سنة ١٩٥١ م ، ص ٤٣٤ بتصرف .

وبين التـوزين فالتـوزين « تعادل أجـزاء الكلام والأصوات وتـساوى مقاديـرها الزمنية فيما إذا قُوبِلَ بعها بالبعض الآخر جملة ، أما الإيقاع فهو توازن الأجزاء مع نسبتـها حتى تقابل بعـضها تفصيلاً ، وذلك بـترتيبها حسب أشـكال الإيقاع اللامتنـاهية » ويحسب ويـردى أن الشعر العربـى لايقف عند حد الـتوزين بل ينطلق إلى ما يسمى الإيقاع الذى هو ترتيـب مقاطع الكلام بحيث يقابل بعضها البعض الآخر فى كل شطـر وبيت إذ يقابل المقطع القصير قصيـراً مثله والكبير كبيراً مثلـه ويعرض ويردى تطبيقًا يظـهر فيه دور الإيقاع بجانب التوزين فيقـول « لكى نثبت روعة النظم المتبعة فى الشعر العربى من جهة الإيقاع والتقفية التى تحسنه نأتى بـبيتين على أساس التوزين حـرفناهما وكسرناهمـا خصيصًا لإظهار هـذه الغاية هما :

غير مجد فى ملتى واعتقـادى	نوح بك أو صوت شاد طروب
إن حزنا فى ساعة الموت يبـدو	أضعـاف أفـراح يـوم ميـلادنـا

فالبـيت الأول موزون على إيـقاع بحر الخفيـف . . ولكنه غيـر مصرع ، فضاعت روعة القافية فى مطلع القـصيدة ، أما البيت الثانى فإن صدره . . من الخفيف أما عجزه فمن المنسرح . . ومـع أن هذا الوزن يساوى بالتمام فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن من جهة عدد المقاطـع ومددها الزمنية ، إلا أنه يختلف عنها فى الترتيب ، فورود هذين الشرطين معًا يـخالف قاعدة الإيقاع العامة فلايصح استعمالهما فى بيت واحد أو قصيدة واحدة من الشعر العربى .

وهذا الشذوذ الذى نـدعوه فى قانون العروض كسرًا أو تشـويهًا أو تحطيمًا هو نظام التوزين ذاته[1] . وهنا يظهـر الفرق لديه بين الإيقاع والـتوزين حيث التوزيـع عد للمقـاطع دون مقابلات فـالتوزين فـى رأيي - مجرد حصـر كمى للمقاطـع دون وضعها فى نسب زمنـية محددة ومعنى ذلك أنـه تشويش إلا إذا

(١) الإيقاع فى الشعر العربى ، بحث بمجلة المقتطف ، ص ٤٣٤ ، عدد مايو سنة ١٩٥١ م .

احكمه الإيقاع وصار ضـابطًا له حيث يمثل الإيقاع تردد المقاديـر فى نسب زمنية محفوظة وثـابتة ومن ثم فنحن نـحس أن الإيقاع هو الوزن أو البحـر بضوابطه الموسيقية .

وللدكتور مندور تحديد لذلك المصطلح ينبنى على أساس من رؤيته لموسيقى الشعـر إذ يرى أن هناك عنصـرين يقوم علـيهما كل شـعر الكم ويقصـد به كم التفاعيل التى يستغرق نطقها زمنًا ما ويضاف إلى الكم الارتكاز . وهذا الارتكاز ظاهرة صوتية تتـردد فى مسافات زمنية محددة وبها يتـحقق الإيقاع لأن الإيقاع عبارة عن رجـوع ظاهرة صوتية مـا على مسافات زمنـية متساوية أو مـتجاوية[1] ولعله يقصد بالوزن الكم حيث يقول : « ونحن نقصد بالوزن mesure إلى كم التفاعيل والوزن يستقيم إذا كـانت التفاعيل متساوية »[2] أما الإيقاع فـهو عبارة عن تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محددة النسب »[3] ومراده بالوزن والإيقاع يجعل الوزن فى جانب والإيقاع فـى جانب وهذا يختلف مع قوله فى الوزن « فـاستقامـة الوزن أو عدم استـقامته لايـعود إلى الكـم الذى تؤثر فـيه الزحافات والعلل تـأثيراً ظاهريًا فقط »[4] ففى هـذا القول إحسـاس بأن الوزن يحوى فى حسابه مفهوم الإيقاع الذى تمثل عنده فى الارتكاز . وإذا كان الوزن غير خاضع لـلكم وحده بل للارتكاز فهـل هناك من فرق بينهـما ؟ إن الدكتور مندور يـؤكد ضرورة التـمييز بـين الوزن والإيقاع لـنفهم الـعناصـر الموسيقـية للشعر[5] . وهذا صحيـح فيما لو كان مراده مـعرفة المراد بهمـا بأن يدرك الحد التعريفى لكل واحد مـنهما على حدة أما حسبان التمايز المطلق بـينهما فهذا غير مقبول وغير مراد ؛ لأننا حين نبحث عن تأثير الكم فليس ذلك إلا تحديدًا لسمة هى أساس الوزن الذى يحمل فى مواطن منه الارتكاز .

---

(١) راجع فى الميزان الجديد ، ص ٢٢٣ بتصرف .

(٢) ، (٣) الشعر العربى غناؤه ، إنشاده ، وزنه ، مقال بمجلة المجلة مارس سنة ١٩٥٩ م . عدد (٢٧) .

(٤) فى الميزان الجديد ، ص ٢٤٠ .

(٥) الشعر العربى ، مجلة المجلة ، مارس سنة ١٩٥٩ م .

ويعترف الدكتور أنيس[1] بالإيقاع الشعرى عنصراً من عناصر الموسيقى فى الشعر العربى ونظام توالى المقاطع المسمى العروض وطبيعة الأصوات التى يتألف منها الشطر ثم الإيقاع الشعرى وفى توضيحه لذلك العنصر يقول :

« العنصر الثالث من عناصر الموسيقى فى الشعر العربى هو ما أُطلِقَ عليه مصطلح الإيقاع ومع أن كلمة الإيقاع قد لاكتها كثيراً ألسن النقاد بالفهم حينًا وسوء الفهم أحيانًا ومع أنها ذات دلالة معينة لدى أصحاب الموسيقى ربما تُباين ما نعنيه هنا آثرت أن أطلقها على تلك الظاهرة الأساسية التى وحدها تميز الشعر من النثر . . . فالنظام الخاص لتوالى المقاطع الذى تحدث عنه أهل العروض قد نجده فى كثير من نصوص النثر . ولم يصادف العروضيون أى مشقة للعثور عليه فى بعض آيات القرآن الكريم . . ومع هذا فنحن حين نرتل هذه الآيات الترتيل المألوف لانكاد نشعر فى ترتيلنا . . ذلك الإيقاع الذى لانلحظه إلا فى إنشاد الشعرى أى فى ترتيلنا المألوف للآيات يفتقد ذلك العنصر الأساسى الذى نسميه الإيقاع »[2] فهو يرى أن « الإيقاع وحده هو الظاهرة الصوتية التى تنقل النص بعد استيفائه للعنصرين الآتين من مجال النثر إلى مجال الشعر وهو الصفة الأساسية التى لايكون الشعر شعراً بدونها . . فحين نتتبع مؤلفات القدماء فى العروض نراهم يكتفون بذكر أوزانه أو بحوره مقتصرين فى هذا على بيان نظام توالى المقاطع ومثل عملهم هنا مثل النوتة الموسيقية التى يعوزها التعبير الفعلى عن كل دقائق النغم فلابد من النوتة الموسيقية من الموسيقى الماهر الذى ينطقها ويبعث فيها الحياة . كذلك أوزان الخليل لابد معها من الإيقاع الإنشادى»[3] والإيقاع لديه[4] نغمة صاعدة فى مقطع منبور من المقاطع التى تتوسط الشطر وبه ينتقل الشطر من مجال النثر إلى مجال الشعر وبناء على ذلك

---

(١) راجع مجلة الشعر عدد (٢) ، ص ١٥ بتصرف .

(٢) راجع مجلة الشعر عدد (٢) ، ص ١٥ بتصرف .

(٣) عناصر الموسيقى فى الشعر العربى ، مقال بمجلة الشعر ، العدد الثانى ، أبريل سنة ١٩٧٦ ، ص ١٦ .

(٤) السابق بتصرف .

فإن « الإيقاع هو العنصر الموسيقى الهام الذى يفرق بين توالى المقاطع حين يراد بها أن تكون نظمًا وتواليها حين تكون فى النثر . وقد يختلف هذا الإيقاع باختلاف البيئات العربية فالمصرى حين ينشد الشعر العربى قد يختلف موضوع الإيقاع فى إنشاده عن العراقى مثلاً ولكن النتيجة واحدة هى أن الإيقاع يحدث توازنًا وتعويضًا بين حروف المد والحروف الصحيحة ويكاد ينحصر الخلاف بينهما فى موضع النبر من الكلمة إذ ليس الإيقاع فى إنشاد الشعر إلا زيادة فى ضغط المقطع المنبور من كلمات الشطر »[1].

تلك نصوص للدكتور أنيس ندرك من خلالها عديدًا من الأمور . منها أن الإيقاع لديه عنصر هام من عناصر ثلاثة تكون موسيقى الشعر . وأن مصطلح الإيقاع يحمل لديه مفهومًا خاصًا حاول أن يحدده بعيدًا عن مقصوده الموسيقى . ومنها أن ظاهرة الإيقاع تميز الشعر من النثر ، وقد تصور ذلك بناءً على ترتيله لبعض آياتٍ من القرآن ، حيث رأى بُعْد هذه الآيات عن الإيقاع الشعرى برغم تماثلها الكمى مع وزن من أوزان الشعر . وندرك أيضًا أن أساس التباعد بين هذه الآيات ومقابلها مع استيفائها للعنصرين الأولين من عناصر موسيقى الشعر راجعٌ إلى الإيقاع . ومن أقواله نحس أنه يأخذ على قدامى العروضيين اكتفاءهم بذكر الوزن على بيان نظام توالى المقاطع فقط ويرى أن ذلك أقرب إلى التجريد ؛ لأن الذى يبعث الحياة فى الوزن هو الإيقاع فالوزن كالنوتة الموسيقية لن يحركها إلا عزف الموسيقى أى منشد الشعر وهنا يدرك الأمر الأخير لديه وهو أن الإيقاع إنشاد الشعر وترتيله . هذه دلائل توحى بها نصوص أنيس وحين نترك للنفس قدرة استكناه ما يقول فإننا نحس أنه يرى أن الوزن مطلق إذ هو الإطار العام المجرد الذى يحوله الإيقاع إلى الحركة والحيوية ونحس فى قوله الإيقاع ضغط على مقاطع منبور أنه يفترض وجود مقطع منبور

(١) موسيقى الشعر ، ص ٣٤٩ .

نبراً ثابتًا يقوم عليه الإنشاد بزيادة الضغط ؛ فالإنشاد متعلق بالنبر أو هو نبر النبر .

ومن هنا فالإيقاع عنده ليس سمة ثابتة كما رأينا عند ويردى ومندور . وذلك لاختلافه من بيئة إلى أخرى ولو ثبت ذلك لحق لنا أن نقول الشعر المصرى فى مقابل الشعر اللبنانى .

ونحن نخالف الدكتور أنيس رائد علم اللغة حين يجعل إيقاعه مميزاً للشعر عن النثر بناء على المقارنة التى تمثل فيها آيات القرآن نماذج للنثر ، فتلك مقارنة غير صائبة لأن للقرآن إيقاعه الذى يختلف عما للنثر من إيقاع .

فواجب إذن أن نبحث عن إيقاع القرآن ؛ لنقارن بينه وبين إيقاع الشعر . لا أن نكتفى بمعرفة الوقع الشعرى ونقول أن لغة الشعر تختلف عن لغة النثر . ولو وضعنا القرآن بعيداً عن هذا الدرس لأمكن أن نتبين أن ذلك الإيقاع الشعرى لو طُبقَ على النثر لتحول إلى شعر . وحين يرى أنيس فيما أورده من آيات أنها لاتحوى إيقاعًا شعريًا ينسى أن السبب راجع لكونها تحمل إيقاعًا خاصًا بها فكيف نحمل الإيقاع إيقاعًا ! ويرى أنيس أيضًا أن العرب حين أسسوا عروضهم على أساس نظام خاص لتوالى المقاطع لم يقف بهم الأمر عند ذلك فقد أضحت تفعيلاتهم تحوى إيقاعًا خاصًا يميزها عن اعتبارها وحدة لغوية وسوف نؤكد ذلك حين حديثنا عن دور الوحدات .

من كلام الدكتور أنيس ندرك أن الوزن إطار كلى النبر جزء منه ، والإنشاد تصور خاص لهذا الجزء ألم يوجه الإيقاع وجهة خاصة عند أنيس ! هذه الخصوصية فى الفهم لمصطلح الإيقاع ربما وضحت أيضًا لدى الدكتور النويهى حين يستخدم مصطلح الإيقاع مساويًا لمصطلح الوزن تمامًا فهو مرادف له عنده إذ النظام الإيقاعى لديه أو الوزن هو جماع للإيقاعين النبرى والكمى[1] . أما

(١) راجع قضية الشعر الجديد للنويهى ص ٣١٣ ، ففيه ما يدل على ذلك .

الدكتور غنيمى هلال فإنه يرى أن الإيقاع والوزن مصطلحان يكثر الخلط بينهما ويحدد الإيقاع[1] بأنه وحدة النغمة التى تتكرر على نحو ما فى الكلام أو فى البيت أى توالى الحركات والسكنات على نحو منتظم ويدخل النثر والشعر وتمثله فى الشعر التفعيلة . والوزن لديه مجموع التفعيلات التى يتألف منها البيت والبيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية . فالإيقاع وحدة نغمية صغرى على هذا الأساس والوزن وحدة نغمية كبرى هى البيت وإذا كان الإيقاع تمثله التفعيلة والوزن جماع للتفعيلات أليس من الأولى أن نسمى الإيقاع عنده إيقاع الوحدة ونسمى الوزن إيقاع البيت !

ويرى الدكتور شكرى عياد أن الوزن[2] ليس إلا قسمًا من الإيقاع ويعرف الوزن أو الإيقاع إجمالاً بأنه حركة منتظمة والسلم أجزاء الحركة فى مجموعات متساوية ومتشابهة . ويرى أن الإيقاع يقوم على دعامتين من الكم والنبر مهما اختلفت وظيفة كل منهما وفى تعليقه على رؤية مندور التى يحسب الوزن تجريدًا صرفًا يقول إنه لو وضعنا كلمة الكم مكان الوزن لكان ذلك داخلاً فى تعريف مندور للإيقاع لكونه تردد ظاهرة صوتية على مسافات محددة ولايكتفى الدكتور شكرى بذلك التردد الكمى فمن أجل أن يميز التفاعيل بعضها عن بعض لابد من تلك الظاهرة الصوتية التى تتردد بين تفعيلة وأخرى . وعلى ذلك فتعريف الوزن عنده يتضمن الإيقاع والاصطلاحان لايُفْهَمُ أحدهما دون الآخر.

وإذا كان الارتباط شديد الوثاقة فلماذا الفصل بين الوزن والإيقاع ! إن البحث الطبيعى فى الإيقاع كما يراه الدكتور شكرى هو « بحث وصفى . . من شأنه أن يبين ما يتألف منه الإيقاع وليس من شأنه أن يفسر الإيقاع فهو إذن كالعروض التقليدى سواء بسواء ، إلا أنه يحاول كشف عناصر أخرى للإيقاع

---

(١) المدخل إلى النقد الأدبى ص ٣٩٤-٣٩٥ بتصرف .

(٢) موسيقى الشعر العربى د. شكرى ، ص ٥٧ .

خفيت على العروض التقليدى بوسائله الأقل دقة »[1] . ويحس الدكتور شكرى أن الإيقاع[2] حصيلة عناصر متكاملة وليس عنصراً واحداً وإذا كان إحساسه هكذا فلم لانقول إن هذه الحصيلة جماع الوزن أى البحر ومن ثم يحسن أن نجعلهما تصوراً واحداً لظاهرة لها مكوناتها هى البيت وما يتكون منه ويؤسسه . ويتعرض ريتشاردز للإيقاع والوزن حيث يرى أنهما يعتمدان على التكرار والتوقيع ويرى أن الوزن صورة الإيقاع الخاصة ويقول فى الوزن أنه هو الوسيلة التى تُمكِن الكلمات من أن يؤثر بعضها فى البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن . ويرى أن شأنه شأن الإيقاع ينبغى الانتصوره على أنه فى الكلام ذاته . . . وإنما هو فى الاستجابة التى تقوم بها . فالوزن يضيف إلى مختلف التوقعات التى يتألف منها الإيقاع نسقًا أو نمطًا زمنيًا معينًا[3] . الوزن إذن لدى ريتشاردز يضيف إلى أبعاد الإيقاع نمطًا زمنيًا معينًا الا يوحى هذا بتداخل الإيقاع فى الوزن !

ما الذى نخرج به من العرض السابق ؟ لعلنا ندرك أن مصطلح الإيقاع والوزن تداخلاً أحيانًا وافترقا أحيانًا مع أن الظاهرة التى يسجلانها واحدة وأعنى بها القصيدة أو بيت الشعر هذا الذى يحوى المصطلحين معًا ؛ لأننا لانرصد موسيقى شعرنا باعتبارها وحدات مستقلة إذ إدراك أحدهما على هذا الأساس إدراك للآخر وإدراكهما معًا لايوجد تباينًا وإن أوجد تماثلاً .

لايمكن أن نؤكد الخصوص والعموم بينهما إلا على أساس الإطلاق والتنوع بعيدًا عن ذلك العلم المدروس وهو موسيقى الشعر فإن قصدنا مقارنة موسيقى الشعر بالنثر وعلم الموسيقى يمكن إطلاق الإيقاع . لكن إذا كنا بإزاء فن واحد

(١) موسيقى الشعر العربى ، ص ١٤٦ بتصرف .

(٢) السابق ، ص ٥٧-٥٨ بتصرف .

(٣) مبادئ النقد الأدبى ، ص ١٨٨-١٩٤-١٩٥ بتصرف .

فإن جعـل هذا المصطـلح موازيًا للـوزن مطلوب ومـن هنا يحـق لنا بنـاءً على تموجات التفعيلة بنسب ثابتة فى البيت أن نسمى ذلك بإيقاع التفعيلة ونخرج من ذلك بإطـلاق آخر نقول فيـها إيقاع البـيت وإيقــاع القصيــدة وإيقـاع النـهاية والبداية ، وبذا يوازى الإطلاق حقائق ما يحويه الوزن الشعرى . ويحق لنا الا نقبل الوزن على أساس أنه حصر لكميات فقط لاتحوطها ولاتحددها نسب معينة وإلا لأضحى الوزن وزنًا صـرفيًا يصلح أن يكون تمـثيلاً لكلمـات لا لشعر . . لنترك إذًا الإيـقاع يحوى فهمًا خاصًا فـى عروضنا هو جماع مـا يسمى musore وrethem أى الوزن والإيقاع فى مفهوم الموسيقيين .

وإذا كنا بسبيـل معرفة هذا الإيقاع فإن لنا أن نصـور مكونه أمرًا واحدًا أو عدة أمور مـن نبروكم ومقـطع وإنشاد أو تكـاتفًا لهذه القـيم كلها ؛ ومـن هنا نستطيع أن نقوم ظاهرتنا على هذا الأساس . فإلى كل هذه التصورات الإيقاعية لنحاول تصوير ظاهرتى الزحاف والعلة على أساس منها على أن ندرك أننا حين نقول بالإيقاع فـإنما نعنى أحيانًا الوزن وأحيانًا صورة منـه . هذا ما سوف يتردد فى بحثنا بعد ذلك .

الفصل الأول

الكمية والزحافات والعلل

الباحث عن دور الكمية فى إيقاع الشعر العربى وتأثيرها وارتباطها بما يسمى بالزحاف والعلة تقابله عدة مشكلات أساسـها أن الكمية تضاربت مكوناتها فهل يمكن أن نتقبلها حصراً لمقاطع لغـوية معينة أو حصراً لمجموعة من الوحدات أو حصراً لما يسمى بالحركة والسكـون . إنّ هذا التضارب يزيد حين ندرك أن هناك تداخلاً فـى التكوين بين المـقطع والوحدة والحـركة والسكون ؛ ومن هـنا كان تحديد هذه الأمور مطلبًا أسـاسيًا لفهم طبيعة الكم فى إيقاع الـشعر العربى فإلى محاولة التـعرف على أى هذه الأشياء أصلـح أن يتخذ أساسًا للكم فـى الشعر العربـى ولن ندرك ذلك إلا إذا حـاولنا تحديـد المقطع وتـصوره إزاء ما يسـمى بالحركة والسكون أو الوحدة وبعد ذلك نتعرف على الكمية فى الشعر على هذا الأساس . وحول المقطع الصوتى بين صورته اللغوية وتأسيسه الشعرى . نذكر الحديث التالى :

يقول ماريوباى عن المقطع Syllable بأنه « عبارة عـن قمة إسماع Peak of somority ، غالبًا مـا تكون صوت عـلة ، مضافًا إلـيها أصواتًا أخـرى عادة – ولكن ليـس حتمًا تسبق القـمة أو تلحقها ، أو تسـبقها وتلحقـها ففى ah قمة الإسماع – كمـا هو واضح – هى a وفى it هى i وفى do هى o ، وفى get هى e . وأن التقسيم المقطعى Syllabic division ليرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمفصل حيث إنـه توجد عادة وقفـة غير محسوسـة غالبًا بين المقـطعين »[1]. وهو هـنا يصور المقطع بـأوضح الأصوات سمعًا فيه والأصوات التى تحـمل قوة الإسماع هى العلة أى الحركات وهذا يتضح أمره فى الـعربية تمامًا . ومثل ذلك التعريف يقول به الـدكتور أيوب . حيث يرى أن المـقطع هو « مجمـوعة من الأصوات التى تمـثل قاعـدتـين تحصران بينـهما قمة ويمـكن كما سبـق تقسيم الـكلام إلى مقاطع بمجرد الـسماع ولكن ليس من الممكـن على وجه التحديد تعيـين النقطة التى يـنتهى عنـدها مقطـع ليبدأ بعـدها المقطع الـذى يليه . وذلـك أن الكلام

(١) أسس علم اللغة لماريوباى ترجمة الدكتور أحمد مختار ص ٩٦ .

الإنسانى متداخل الأجزاء بحيث يكتسب الجزء القوى شيئًا من ضعف الجزء الضعيف الذى يليه أو الذى يسبقه وبالعكس يكتسب الضعيف شيئًا من قوة سابقه أو لاحقه »[1].

وتصور المقطع على هذا الأساس المقبل يوحى بتأثر قيمته بما يسبقه وما يتبعه وبخاصة فى الكلام ؛ لأن الكلام الإنسانى متداخل ومثل ذلك التداخل يقول به الدكتور أنيس : « فالكلمة ليست فى الحقيقة إلا جزءاً من الكلام ، تتكون عادة من مقطع واحد أو عدة مقاطع وثيقة الاتصال بعضها ببعض ولاتكاد تنفصم أثناء النطق بل تظل مميزة واضحة فى السمع »[2].

ترى ماذا يكون ذلك المقطع المتداخل ودوره فى إيقاع الشعر الذى يدل على نسبة تحفظ فيها المقادير بصورة كلية . المقطع إذن وحدة لغوية تمثلها قمة بين صوتين . فكلمة « من » مقطع قمته الحركة وقاعدتاه الميم والنون . وذلك تصور عام للمقطع اللغوى لايخص لغة بعينها . فماذا عن مقاطع العربية التى نحن بسبيل معرفتها ؟

يتفق المحدثون من دارسى العربية - وهذا اتفاق سائد يؤكده واقع لغة لم يختلف بنيانها المقطعى فى كثير منذ أن وصلت إلينا على أن المقاطع العربية خمسة :

المقطع الأول : يتكون من حرف صامت + حرف مد (حركة طويلة) ويرمز له ص م أو ص ح ح فالرمز (ص) للحرف الصامت والرمز م أو ح ح لحرف المد ونموذجه فى اللغة الكلمات (يا - لا - وا - ما - فا) .

المقطع الثانى : ويتكون من حرف صامت + حركة قصيرة ويرمز له بـ ص ح والرمز (ص) للصامت والرمز (ح) للحركة القصيرة ونموذجه الحرف حين يتحمل حركة قصيرة مثل : (ل - ب - ك) . . . إلخ .

---

(١) أصوات اللغة د. أيوب ص ١٣٩ .

(٢) الأصوات اللغوية للدكتور أنيس ص ١١١ - ١١٢ .

المقطع الثالث : ويتكون من حرف صامت + حـركة قصيرة + حرف صامت ويرمز له بـ (ص ح ص) ونموذجه الكلمات (منْ - عنْ - مُسْ) .

المقطـع الرابع : ويتـكــون مـن حـرف صـامت + حــرف مــد + حرف صامــت ويــرمز لــه ب ص م ص أو ص ح ح ص ونموذجـه اللغــوى الكلمات (ريمْ .. كيرْ .. لامْ .. عامْ) .

المقطع الخامس : ويتكون من حرف صامت + حركة قصيرة + حرف صامت + حرف صامت ويرمز له بـ (ص ح ص ص) ونماذجـه اللغوية الكلمات (بكر - عمـرو .. ذئب .. بئر ..) والمقطـعان الرابع والخامس قـليلاً الشيوع ولايكونان إلا فى أواخر الكلمات وحين الوقف[1].

ويضيف الدكتور تمام[2] مقطعًا سـادسًا خاصًا بهمزة الوصـل وهو الرمز ح ص وهذا المقطـع افتراضى لاوجود له فى واقـع اللغة الفصحـى فى رأيى لأنه قرين همـزة الوصل وهمزة الوصـل وجودها وسط الكلام ومـن ثم فلا وجود لهذا المقطع وصلاً لأن اللام من قولنا (اترك القلم) تسبقها همزة الوصل وإذا رصدنا مقاطع هاتين الكلمتين لكانتا كالآتى (ا ت) ص ح ص (ر) ص ح (كل) ص ح ص (ق) ص ح (لم) ص ح ص . لا استقلال لهـذا المقطع إذًا . وربما كان لهذا المقطع وجود فى العامية المصريـة أو اللبنانية فى قولنا فْهمت واسكت يا ولد . حيث نلمح بدأ بساكن يسبقه ما يوحى بالحركة وإن كانت عند التحقيق قريبة من الهمز .

تلك صور المـقطع فى لغتـنا ونحن قد سجلـنا فى الفصل الأول تـفعيلات الشعر العربى على أساس مقطعى - مزاحفة وغير مزاحفة - ولكن التسجيل لها كان مفردًا فهل بإمكاننا حقيقة أن نتقبل إيقاع الشعر العربى كميًا على أنه مقاطع

---

(١) تناولت ذلك فى رسالتى للماجستير فيما يخص موقعية الوقف .

(٢) مناهج البحث ف اللغة للدكتور تمام حسان ص ١٤٠ .

لغوية تتوالى بنسب معينة ؟ هل يمكننا أن نتفهم الوحدة الموسيقية على أنها نظام معين من هذه المقاطع ؟

لو تصورنا المطابقة لكان لهذه الوحدات أن تمثل ذلك التصور المقطعى الموجود فى لغتها تمامًا وهذا غير حاصل لأن المستخدم منها مقطعان فقط :

المقطع الأول : وهو الحرف الصامت الذى تليه حركة والمرموز له بـ ص ح .

المقطع الثانى : وهو الصامت الذى تتلوه حركة ثم صامت ساكن (ص ح ص) فى مثل من . . وتسوى الوحدة الموسيقية تمامًا بين هذا المقطع وبين المقطع الثالث وهو المكون من صامت وحرف مد وتمثله الكلمات (ما) و (لا) و (يا) .

كما أن المقطعين الأخيرين لايوجدان فى كم التفعيلة إلا فى مواطن معينة هى من خصوص النهاية أى القافية[1] على أن هذين المقطعين يتماثلان أيضًا فى الوحدة فالمقطع ص ح ص ح والذى تمثله كلمة كبكر يماثل فى وحدة التفعيلة المقطع ص م ص والذى تمثله كلمة رِيمْ ولنحاول تأكيد هذه المماثلة بوضع التفعيلة ومقابلها المقطعى .

فاعلاتن وتساوى فا ع لا تن

ص م ص ح ص م ص ح ص

وهو مساو لـ ص ح ص

مستعلن وتساوى مس تف ع لن

وهو مساو ص ح ص وهو مساو لـ ص م تمامًا.

لأن النموذج اللغوى الذى يقابل هذا الميزان يأتى على أى من الصورتين .

---

(١) جعل حازم القرطاجنى صورتهما دليلاً على وحدتين إضافيتين كما سنرى بعد ذلك .

هنا نحس قصوراً فى تمثيل المقاطع تفعـيليًا أو بمعنى آخر بتحويل التفعيلات إلى كم مقـطعى لغوى يغفـل فى ذاته الفوارق بين مطـلوب التفعيلـة ومطلوب المقطع . . بل يحاول تحوير المقطع لصالح التفـعيلة مما يوحى بأهمية التفعيلة لا المقطع .

هل يمكن تقبل المقاطع اللغوية أساسًا للنغم الموسيقى فى شعرنا ؟ إن قبول تلك المقاطع أمر يخـص اللغة لكن أن يكون النغم الشعرى عنـدنا حصيلة لهذه المقاطع فتلك صعوبة لأن المقاطع بكيفياتـها لن تصلح قيمة موسيقية فى الميزان تصدق على مـا يقابلها من موزون فـمع إفراد كل مقطع فى المـيزان نرى تعدد النسب اللغوية التى تقابله حين النـطق أى حين الفاعلية الشعرية . . فهل يمكن أن يكون عملنا إجـراء أو محاولة لإجراء نسب ثابتة تعادل نسـبيًا إيقاع الشعر ؟ الجواب بالـنفى وليكن ديـدننا فى تحديد هـذه الفكرة تقطـيع بيتين من قـصيدة واحدة على أسـاس مقطعى لنرى كيـف تكون الموازنة . وهذان بيتـان من بحر الكامل لا مزاحفة فيهما نرصدهما بترتيب خاص بناء على الأساس المقطعى .

فالبيت :

وإذا صَحَوت فما أقصر عن ندى وكما علمت شمائلى وتكرمى[1]

والبيت :

عفت الديار محلها فمقامها منى تأبد غولها فرجامها[2]

هل تحدث موازنة مقطعية بينهما علـى أساس تمامهما لو وضعنا شطر البيت الأول فى مقام الشطر الأول مـن البيت الثانى وكذلك الشطر الـثانى من البيت الأول مع الثانى من البيت التالى ؟ لنرك التقسيم المقطعى يجيب عن ذلك .

---

(١) الكافى ص ٥٨ .

(٢) السابق ص ٥٩ .

و ء ذا ص حو ت ف ما أ قص ص ر عن ن ذن

ص ح ص ح ص م ص ح ص ح ص ص ح ص ح ص م

ص ح ص ح ص ص ح ص ح ص ح ص ص ح ص ح ص

ع ف تد د يا ر م خل ل ها ف م قا م ها

ص ح ص ح ص ح ص ص ص ح ص م ص ح ص ح

ص ح ص ص م ص ح ص ح ص م ص ح ص م

و ك ما ع لم ت ش ما ء لى و ت كر ر ى ص

ح ص ح ص م ص ح ص ح ص ص ح ص ح ص م ص

ح ص م صح صح صح صم

ب م نن ت أب ب د غو ل ها ف ر جا م ها

ص ح ص ح ص ح ص ص ح ص ح ص ص ح ص ح

ص م ص ح ص م ص ح ص ح ص م ص ح ص م

أين الموازنة هنا إذا كان موطن المقطع ص ح ص – مع فرض ثباته يتغير إلى ص م فى تصور آخر فعلى أى موقع أو موضع تعتمد تلك الظاهرة التى تتردد وتعود إذا كان المقطع بصورته اللغوية ممثلاً لها . إننا نلاحظ ثبات مكان المقطع القصير ص ح فالتوازن فيه موجود فى أى بيت يطابق ميزاته . فهل يمكن أن نأخذ من هذا الثبات قيمة كمية تحمل ظاهرة التردد والتكرار نغفل أمر المقطع الآخر الذى توارد فى مكانه بصورتين ؟ ليت الإيقاع يقبل ذلك ! وكيف يقبله وهذا المقطع القصير مكان للتغيير بإسكانه لو زاحفناه فى هذين البيتين وها نحن نأتى ببيت مزاحف لنعلم أنه لاضابط لتوالى المقاطع اللغوية بصورة معينة سواء أكان البيت فى صورته الكاملة أو صورته المزاحفة . يقول البهاء زهير[1]:

(١) ديوان أبى الفضل بهاء الدين زهير ، ص ١٣٥ .

إن عنّفوا أو خوّفوا أو سوّفوا لا أنثنى لا أنتهى لا أفرق

والتصور المقطعى الذى سيقابل الصورة المثالية السابقة هو :

ان عن ن فو أو خو و فو أو سو و فو

ص ح ص ص ح ص ص ح ص م ص ح ص ص ح ص ص ح

ص م ص ح ص ص ح ص ص ح ص م

لا أن ث نى لا أن ت هى لا أف ر قو

ص م ص ح ص ص ح ص م ص م ص ح ص ص ح ص ح ص م

ص م صح ص ص ح ص م

أى مقابل إذن وأى مراعاة للنسب إنْ أطلقنا الكم على أساس من تصور المقطع اللغوى ؟ إننى مثلت بإطلاق مقطعين يختلف وجود أحدهما عن الآخر ؛ هذا الوجود لم يستطع أن يتمش كاملاً فى الوزن الشعرى حيث جاء الخلط بينهما . ويبقى المقطعان اللذان حكمنا بورودهما قافية لأنهما قرينا الوقف وهما (ص ح ص ص) و (ص م ص) . . حقيقة أن القافية تحاول التفريق بينهما على أساس من التردد القافوى لأن ورود ريم أو مال فى قافية أمر ملزم لهما على هذا النحو فى قافية القصيدة حيث التزام حرف المد فيهما .

إن الوحدة إذن نموذج جامع أما المقطع اللغوى السابق فلن يكون جامعًا إلا لو رفضنا وجود المقطع اللغوى بأن توسعنا فى الفهم المقطعى بعيدًا عن حدوده اللغوية وهنا نكون قد عدنا إلى جزء التفعيلة لا المقطع فهل الكم فى الشعر حصر للمقاطع على هذا الأساس ؟ بتعبير آخر : هل موسيقى الشعر فى بنيانها تعتمد على أساس من ترتيب المقاطع اللغوية ترتيبًا خاصًا ؟ ما أعتقد ذلك لعدم اطراد وثبات ذلك المقطع . إن المقاطع اللغوية وحدها لاتمثل إيقاع الشعر وإن كانت التفصيلات تمثله وتعبر عن بعض المقاطع اللغوية فليس بإمكاننا أن نحول

المقاطع إلى كم موسيقى وإن كان بإمكاننا رصد التفعيلة الموجودة على أساس مقطعى من قبيل التجوز ونستطيع أن نسجلها مقطعيا كنوع من تحليلها أو رؤيتها من منظور واحد وإن كانت رؤيتها تحتاج إلى عديد من المنظورات . والجدول التالى رصد لها مزاحفة وغير مزاحفة ويهمنا أن نلاحظ كم التفعيلات بين تمامها وزحفها على أن ندرك أن العد المقطعى يراعى كم المقاطع لا كيفها .

المثـــال والزحــــــاف

التفعيلة المثلى	وصفها	عدد مقاطعها	الزحاف	التفعيلة المزاحفة	وصفها	عددها المقطعي
فاعلاتن	فا ع لا تن ص م ص ح ص م ص ح ص	أربعة مقاطع	الخبن	فعلاتن	ف ع لا تن ص ح ص ح ص م ص ح ص	أربعة مقاطع
مستفعلن	مس تف ع لن ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ص	أربعة مقاطع		متفعلن	م تف ع لن ص ح ص ح ص ص ح ص ح	أربعة
فاعلن	فا ع لن ص م ص ح ص ح ص	ثلاثة		فعلن	ف ع لن ص ح ص ح ص ح ص	ثلاثة
مستفعلن مفعولاتُ	مس تف ع لن ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ص ص ح ص ص م ص م ص ح	أربعة أربعة	الطي	مستعلن مفعلات	ص ح ص ص ح صح ص ح ص ص ح ص ص ح ص م صح	أربعة أربعة
مفاعيلن فعولن	ص ح ص م ص م ص ح ص ص ح ص م ص ح ص	أربعة ثلاثة	القبض	مفاعلن فعولُ	ص ح ص م ص ح ص ح ص ص ح ص م ص ح	أربعة ثلاثة
مفاعيلن		أربعة	الكف	مفاعيل	ص ح ص م ص م ص ح	أربعة
مستفعلن		أربعة	الخبل	متعلن	ص ح ص ح ص ح ص ح ص	أربعة
فاعلاتن مستفعلن		أربعة أربعة	الشكل	فعلاتُ متفعلُ	ص ح ص ح ص م ص ح ص ح ص ح ص ص ح ص ح	أربعة أربعة
متفاعلن	م ت فا ع لن ص ح ص ح ص م ص ح ص ح ص	خمسة	الإضمار	متْفاعلن	مت فا ع لن ص ح ص ص م ص ح ص ح ص	أربعة
مفاعلتن	م فا ع ل تن ص ح ص م ص ح ص ح ص ح ص	خمسة	العصب	مفاعلْتن	م فا عل تن ص ح ص م ص ح ص ص ح ص	أربعة
متفاعلن		خمسة	الوقص	مفاعلن	ص ح ص م ص ح ص ح ص	أربعة
مفاعلتن		خمسة	العقل	مفاعتُن	ص ح ص م ص ح ص ح ص	أربعة
متفاعلن		خمسة	الخزل	متْفَعِلن	ص ح ص ص ح ص ح ص ح ص	أربعة
مفاعلتن		خمسة	النقص	مفاعلْتُ	ص ح ص م ص ح ص ص ح	أربعة مقاطع

المثال والعلة(1)

المثل	وصفها	العدد	العلة	التفعيلة المعلولة	وصفها	العدد المقطعي
مفاعلن		خمسة	الترفيل	مفاعلاتن	مُ: ص ح – تَ: ص ح – فا: ص م – عِ: ص ح – لا: ص م – تن: ص ح ص	ستة مقاطع
مفاعلن مستفعلن		خمسة أربعة	التذييل	مفاعلتان مستفعلان	مُ: ص ح – تَ: ص ح – فا: ص م – عِ: ص ح – لان: ص م ص مس: ص ح ص – تف: ص ح ص – عِ: ص ح – لان: ص م ص	خمسة أربعة
فاعلاتن		أربعة	التسبيغ	فاعلاتان	فا: ص م – عِ: ص ح – لا: ص م – تان: ص م ص	أربعة
فاعلاتن مفاعيلن فعولن		أربعة أربعة ثلاثة	الحذف	فاعلا مفاعي فعو		ثلاثة ثلاثة مقطعان
مفاعلتن		خمسة	القطف	مفاعِلْ	مُ: ص ح – فا: ص م – عِلْ: ص ح ص	ثلاثة
فاعلاتن مستفع لن(2) فعولن		أربعة أربعة ثلاثة	القصر	فاعلاتْ مستفع لْ فعولْ		ثلاثة ثلاثة اثنان
فاعلن مستفعلن متفاعلن		ثلاثة أربعة خمسة	القطع	فاعِلْ مستفعِلْ متفاعِلْ		اثنان ثلاثة أربعة
متفاعلن		خمسة	الحذذ	متفا		ثلاثة
مفعولات		أربعة	الصلم	مفعو		مقطعان
مفعولات	[تطوى هذه التفعيلة مع وقفها]	أربعة	الوقف	مفعولاتْ	مف: ص ح ص – عو: ص ح – لات: ص م ص	ثلاثة
مفعولات		أربعة	الكشف	مفعولا		ثلاثة
فاعلاتن فعولن		أربعة ثلاثة	البتر	فاعِلْ فع		مقطعان مقطع واحد
فعولن مفاعلتن مفاعيلن		ثلاثة خمسة أربعة	الخرم	عولن فاعلتن فاعيلن		مقطعان أربعة مقاطع ثلاثة مقاطع
فاعلاتن فاعلن		أربعة ثلاثة	التشعيث	فا لاتن فالن		ثلاثة مقطعان

(1) لم نذكر الخزم هنا لأنه زيادة غير محددة .

(2) المقطع يلغى فوق الوتد

من الحصر المقطعى السابق نجد أن مجموعة من الزحافات كالخبن والطى والقبض والكف والخبل والشكل لاتغير العدد المقطعى للتفعيلة وإنّ تغير كيفها المقطعى . فهل نجعل المقطع أساسًا للإيقاع مع إحساسنا بكونه أمرًا طارئًا على الوحدة ؟ هل كان الحكم المقطعى ممثلاً لذلك التغيير ؟ قد يُجاب لقد مثلها بتغيير نوع المقطع وذلك بتحويله إلى مقطع آخر ؛ وهنا نعود إلى اعتراضنا السابق لماذا لم تصور المقاطع كل إمكانات التفعيلة المقطعية إذن على هذا الأساس ليعلم نسبة التغيير ! لو حاولنا أن نأخذ نسبة ثابتة تصور رؤية الزحاف بأنه لايغير من كم المقاطع ؛ ومن ثم يقبل تغييره دون صياغة موسيقى ؛ فإننا نجد أن هناك زحافات أخرى تدفع هذه المحاولة كالإضمار والعصب والوقف والعقل والخزل والنقص فكلها تصور قيم نقص فى التفعيلات حيث ينقص المقطع فيها مع تغير فى صورته . وهنا تأتى غرابة استخدام المقطع إذ الحذف لايغير من كم المقاطع بينما الإسكان يقلل من كمها فهل يمكن قبول المقطع اللغوى مع هذا التردد الذى يوحى بالتناقض ؟

إن أهمال المقطع باعتباره تصوراً للكم فى موسيقى الشعر له ما يبرره من عدم إمكاناته على قطر الدائرة حين نفك بحراً من بحر وهذا يعطى قيمة لما نسميه بالوحدات اللغوية التى تكون التفعيلة . وإذا كان جعل المقطع اللغوى (الصوتى) أساسًا فى تصوير الكم فكيف قبله بعض الدارسين تصوراً لموسيقى الشعر ؟

سنعرض طرفًا من الآراء التى جعلت المقطع ركيزة فى فهم الإيقاع الشعرى ومن المدرك أن محاولة فرض المقطع على موسيقى الشعر محاولة أوربية قام بها بعض المستشرقين حين حاولوا درس العروض العربى فقد وجدوا متأثرين بلغتهم وشعرهم أن الإحساس بالمقطع يصور لهم كينونة الشعر العربى ففايل مثلاً يصرح بأن « فى العروض العربى خطأ أساسيًا يرجع إلى طريقة الكتابة من حيث إهمالها للحركات وقد حاول العروضيون العرب - كما يقول - التغلب

على ذلـك بفكرة الأسبـاب والأوتاد ولكن هـذه الأسباب والأوتاد ليـست هى عناصر الأقدام وإنما عناصرها هى المقاطع الطويلة والقصيرة والتى يمكن أن تمثل فى العربية بالحرف المتحرك « ل » والسبب الخفيف قد »[1] ومعنى ذلك أن فايل يرى فهم العروض العربى على أساس من التـقسيم المقطعى الذى يراعى مقطعًا قصيرًا ومقطعًا طويلاً وهو هنا يطلق على المقطع الطويل السبب الخفيف وينسى أن المقطع الطويل لايحمل تصورًا واحـدًا فى اللغة كما رأينا فكما تصوره كلمة (ما) تصوره لن وكما تصوره (لام) تصوره (بكر) . فهل كل تلك الأمور داخله فى حدود ما يقصد ويعنى بالسبب الخفيف !

ومافلـيش ببعيـد عنه حين يقـول : « يمكننا حـتى الآن أن نجرى التقـسيم المقطـعى دون تردد أو ارتياب وأن نـحلل الشعر مـن أى بحر كان إلى مـقاطع طويلة ومقـاطع قصيرة »[2] ، ويؤكـد هذه الحقـيقة الـدكتـور أنيس فـيرى أن الأوروبين حين يبحثون أوزان الشعر « يتخذون عادة ما يسمى بنظام المقاطع فى البيـت أساسًا لهذا الـبحث »[3]. لكنـه يرى أن تلك الـطريقة تـفضل طريـقة العروضيين حيث يـقول « ونظام المقطع قد يفضل ما جـرى عليه أهل العروض من تحليل البيت إلى تفاعيل وذلك لأن المقـطع كوحدة صوتية يشترك فى جميع اللغات وله أساس علمى يعرض له علم الأصوات Phonetics فيحلل كل كلام سواء كـان نثرًا أو شعـرًا إلى مقاطـع صوتية يـختلـف نظام تواليـها وأنواعـها باختلاف لغـات العالم »[4] ونفهـم من ذلك أن الدكتور أنـيس قد يحبـذ فكرة المقطع بفهمها الصوتى وقد رأينا عدم قـيمته قبل ذلك فى التوزين الموسيقى .
وهو يرى أن فى تعميم المقطع ما يؤخذ دلـيلاً لاستخدامه وتلك نقطة ضعف ؛ لأن موسيـقى الشعر لابد أن يـكون لها خصوصـية فى الاستخدام يـؤكد ذلك

---

(١) نقلاً عن موسيقى الشعر العربى للدكتور شكرى عياد ، ص ١٣ .

(٢) العربية الفصحى ، هنرى فليش ، ص ١٩٥ .

(٣) موسيقى الشعر ، ص ١٤٦ .

(٤) السابق ص ١٤٦ .

ريتشاردز قائلاً : « وحسبنا أن نقول مقتبسين من جول رومان Jules Romains أن الوزن يحدث تغييراً فى نظام الشعـور تصاحب هذه المميزات التى ذكرناها . أما فيما يتعلق بحدة الحساسية أو زيادة الـقدرة على التمييز بين الإحساسات فقد يكون هناك أكـثر من تفسير واحد لمـا نشاهده من الظواهر غـير أن الشئ الذى يهمنا هنا هو أن المـقاطع التى تبدو هزيلة عديمة الموسيقـى والحيوية فى النثر أو الشعر المـنثور غالبًا ما تكتـسب دسامة وغزارة وموسيـقى عميقة حينـما ترد فى كلام منظوم حتى فى ذلك الكلام الذى لايبدو أنه يتميز ببناء وزنى دقيق »[1] .
وهنا نـحس أن محاولـة تطبيق المـقطع اللـغوى وتمثله فـى فن شعرى مـحاولة تنقصـها الدقة ثم إن فى كـلام « الدكتور ما يحمـل رفضًا لفكرة المقـطع فحين يقول بـأن المقطع باعتـباره وحدة صوتيـة يشترك فى جـميع لغات العـالم فذاك القول غير دقيـق إذ الفرق كبير بين أن يكون موجوداً فى كـل لغات العالم وأن يكون موجـوداً فى كل أشعار العـالم كقيمة موسـيقية . . إن الموسيـقى إحكام خاص للكلام المنطوق أى للغة فكيف يكون لها ذلك الإحكام إن طلبنا شيوعها من خلال تأسيس مقـاطع لاحصر لها فالدكتور أيوب يذكر عدا لـلمقاطع يصل بها إلي خمسة وثلاثين[2] مقطعًا . فهل بإمكاننا ان نمثل قـيمًا موسيقية للمقطع اعتماداً عـلى أسـاس شيوعـه ؟ . . إن ذلك التصور اللـغوى للمقطـع فى لغة الحديث أى النثر ينفى قيمة استخدامه حين يأتى فى الشعر ، لخصوص التركيب الشعرى وهـنا يتغير المقـطع وإذا تغير فلمـاذا الإصرار عليه لماذا لاتتـغير حدود الوحدة السابقة حتى تكون ممثلة تمثيلاً حقيقيًا لإيقاع الشعر العربى ؟

يرفض الدكـتور عبدالله الطيب وهو مـحق فكرة المقطع اللـغوى هذه وهو حين يعرض المقطع فى تصور اللـغويين له يرى أن فى ذلك تجوزاً شديداً ويرى أن حمل الدارسين أعاريض العـربية على طريقة المقاطع اللغويـة غير دقيق فهو

(١) مبادئ النقد الأدبى ، ريتشاردز ، ص ١٩٩ .

(٢) أصوات اللغة ص ١٤٥-١٤٦ .

يقول : « وكما أخطأ الخليل حيث حمل العروض على مناهج النحو أخطأ أكثر المحدثين حيث حملوا الأعاريض حملاً مطلقًا عـلى طريقة المقاطع اللغوية التى إن صلحت مـطلق الصلاحية فى تـوضيح الأوزان الإفرنجية فإنهـا لاتصلح إلا على وجه تـقريبى فى توضيح الأوزان الـعربية »[1] ويأتى بنموذج يـحاول تمثله على أساس مقطعى من تصور الدارسين ليخرج من ذلك بأن تصور القدامى هو الصحيح فيقول : « خذ مثلاً قول دريد ابن الصمه :

يا ليتنى فيها جـــــذع

أخب فيها واضـــــع

طريقة التقطيع الحديثة تريك أن البيت الأول « ياليتنى فيها جذع مكون من هذه المقاطع

- - ب -   - - ب -

ب - ب -   - ب ب -

وكما ترى فإن كم المقـاطع فى البيتين مختلف . ويكـون الشاعر على هذا قد تجوز فى تصنيفه . وطريقة التقـطع القديمة تدلك على أن الشاعر زاحف فى البيـت الثانى زحافًا مـحتملاً . وهى فـى هذا أدق وصفًا لحقيـقة تصنيـفه من الطريـقة الأولى . إلا أنهـا ترى فى ما صـنعه نوعًا مـن الشذوذ »[2]. وهناك يرفض الطيب استخدام المقطع رغم أن المـقطع يتركز فى صورتين فقط أى رغم أنه لايمثل أبـعاد المقاطع اللـغوية ولايمكن أن يقوم مـفسرًا لموسيقـى الشعر ولا لظواهره يؤكد ذلك قوله :

والحق كما يقول د. الطيب أن الشاعر لم يشذ ولم يخطئ فى نسبه الزمانية بحيث يقال إنه زاحف وكأنما يُؤبَنُ بـذلك ؛ ذلك بأن كل عروض إنما هو شكل

(١) المرشد فى فهم أشعار العرب ، جـ ٣ ، ص ٨١٣ .

(٢) المرجع السابق ، جـ ٣ ، ص ٨١٤ .

موسيقى تام ذو أبعاد زمانية ثابتة النسبة بعضها إلى بعض ، وليس مجرد مقاطع طوال وقصار تدل علـى كم كلامى . وهذه الأبعاد الزمانية بمنـزلة القوالب من المقاطع اللفظية طوالها وقصارها .

نقول مرة أخـرى أن رفض الطيب للمقـطع واضح برغم تصوره المـقطع على أسـاس من الموجود فـى الشعر الـعربى حيث هـو مقطعـان فقط القـصير وأطلقه على ما يسـاوى (ل) أى ص ح والطـويل وجعله نوعـين الأول مثل (فى) ص م و (قد) ص ح ص والثانى مـثل قالْ (ص م ص) وبكرْ (ص ح ص ص) . فالمقطـع الذى وضعه الدكتـور الطيب له تصـور أوروبى حيث يرونه الـقيمة المقطـعية لتفعيلةٍ ما على أسـاس من تقسيمـها إلى مقطع قـصير يرمزون له بالعلامة (ب) ومقطعٍ طويل رامزين له بالعلامة (ب) واضعين عديداً مـن المقـاطـع اللغويـة الطويلة تحت رمز واحـد وغم اختلافها ، كـما سبق أن قلت . ودلالة ما نـراه أنهم حين اقتصدروا علـى قيمة المقطع إلى مـقطعين فى ذلك فهم بذلـك يحسون قصور تمثيل المقـاطع اللغوية تمامًا لحدود الشـعر بدليل تحرير هذه المقاطع التى هى دلالات لقيم صوتية فى اللغة إلى قيم أخرى ظنوها خاصة بالموسـيقى وحين نفعل ذلك بالمقـطع فإننا لاندرك قيمتـه إلا بعد تحويره وتبديلِه فلماذا أذن التمسك به أصلاً ؟

المقطع إذن يـأخذ تصوراً خاصًا وإذا كان لـه ذلك الخصوص فلم لانجـعله ممثلاً لوحدات العريـضيين التى فسروا من خلالها موسيـقاهم . ونرى فى تلك الوحدات تصوراً مقطعيًا خاصًا مادام المقطـع اللغوى قد تخصص عندهم وتحور ويتأكـد لنا ما نقـول به إذا فهمنـا أنه يمكن إطلاق المـقطع على عـدة رؤى كما

---

(١) راجع هامش المرشد فى فهم أشعار العرب ، جـ ١ ، ص ١٣ .

(٢) مناهج البحث فى اللغة ، ص ١٣٨ .

(١)

(٢) راجع هامش المرشد فى فهم أشعار العرب ، جـ ١ ، ص ١٣ .

يوضح الدكتور تمام حسان فهو في حديثه عن المقطع يقول : « والمقاطع تعبيرات عن نسق منظم من الجزئيات التحليلية ، أو خفقات صدرية في أثناء الكلام ، أو وحدات تركيبية أو أشكال وكميات معينة ، فيمكن إذن أن يخلق نظام رمزى للمقاطع »[1] وإذا كان المقطع نسقًا اعتباريًا فلماذا لاتكون التفعيلة أو مكوناتها نسقًا معينًا من التصور المقطعى الذى يبتعد عن نظام تصور المقطع اللغوى في العربية وعن نظام ما تصوره المستشرقون فى نظرتهم لعروض العربية . فالمقطع إذن يأخذ تصورًا خاصًا تبعًا لجهة النظر التى ينظر بها إلى هذه المقاطع ، وتبعًا لناحية دراستها .

والدكتور تمام يرى أن نظرة الموسيقيين للمقطع غالبًا تظهر باعتباره خفقة صدرية وهو يرى حينئذ أن أى رمز كالنقطة والسهم كاف لأن يدل على المقطع في كافة كمياته وأشكاله . ذلك بأن الذى يهمنا هنا ليس كمية المقطع ولاشكله ولاتركيبه فى صورة نسق معين وإنما الدلالة على أى مقطع كان . . والدكتور تمام[2] هنا يسجل ما ارتآه المستشرقون في دراسة العروض العربى ويبين أن تلك رؤية موسيقية أو قريبة من الموسيقى .

ويرى أن العروضيين من العرب قد بنوا « مقاييسهم العروضية بناء على هذه النظرة على ما يبدو حيث نظروا إلى المقاطع باعتبارها خفقات صدرية » أو وحدات إيقاعية أو شيئًا له هذه الطبيعة ، ووصفوا النظام الإيقاعى العروضى باستخدام الاصطلاحين حركة وسكون ، ودلوا على الحركة بشرطه وعلى السكون بدائرة واعترفوا بثلاث إمكانيات إيقاعية . كما يأتى :

(-) وتدل على ما يساوى ص ع ومثالها الحرف ل أو م

(- ٥) وتدل على ما يساوى ع ص أو ص ع ص أو ص ع ع

(- ٥ ٥) وتدل على ما يساوى ص ع ع ص أو ص ع ص ص

---

(١) مناهج البحث فى اللغة ، ص ١٣٨ .

(٢) مناهج البحث فى اللغة ، ص ١٣٩ بتصرف .

وذلك تمثيل مقبـول على أساس أن هذه الإمكانيات تعبيـر لما تكون عندهم من خلال المتحرك والـساكن ذلك التكوين الذى انتظمـت من خلاله الوحدات المعينة وهى التى يعبر عنها بالأسباب والأوتاد والفواصل .

ففاعلاتن　　ومستفعلن　　ومفاعيلن　　ومفاعلتن

تمثل لتصور مقطعى أساسه انضمام هذه الوحدات

– ٥ × – – ٥ × – ٥ والحدود هنا تكون ثلاث خلايا وإن تصور
فا　ع لا　تن

الخلايا فى التقسيم المقطعى لكانت – ٥ × – × – ٥ × – ٥ أربع
ف　ع　لا　تن

خلايا لاتـستقل بذاتهـا فى العربية وهـى الخلية (ع) لأنهـا ترتبط بما بعـدها فى تشكيل تـكون فيه الخلية (علا) وهذا التـشكيل يعطى الخليـة الجديدة قوة لم تك لها قبل ذلك الالتحام . ويمكـن أن نقول إن هذا الاتصال إيقاع يفرض فى نطق الـتفعيلة ثـلاث سكتات علـى حين أن التصور المـقطعى كان يفـرض على التفعيلة أربع سكتات وبذا يخلق إيقاعًا لم يره العروضيون فى تمثل شعرهم .

نقبل إذن المقـطع فى تصور موسيقى الـشعر العربى على أسـاس أنه خفقة صدرية كلاميـة تأخذ دلالتها الموسيقيـة فى نظام خاص تمثله الوحـدات الفاصلة والوتد والسبـب وهذا قبول له ما يبرره مـن الناحية الاعتباريـة لأنه مدلول من مدلولات المقطع وقد رأينـا محاولة تمثله اللغوى على موسيـقى الشعر ومحاولة التعديل من هذا التمثيل اللغوى بالاقتصار على مقطعين فقط : وها هى محاولة العرب فى تصور أنغامهم تفعيليًا . فالعرب لم يستخدموا المقطع بمفهومه اللغوى ولكن بمفهـوم عروضى خاص لم يستخدمـه الخليل وإلا لظهر علـى قطر دائرته حين الفك ولكان على الخليل أن يحـكم من خلاله زحافاته وعلله . وإذا كان المنظور العربـى هكذا . أليس من المعقول أن يكون ذلك حـصاد إيقاع إنشادى

أحسه الخليل ومَنْ بعده من طبيعة إيقاع الشعر العربى تلك التى تُفتت المنطوق الشعرى إلى مكوناته على اعتبار خاص هو فا علا تن غير مزاحفة أو ف علا تن مزاحفة فتكون سكتات التفعيلة ثلاثًا مزاحفة وغير مزاحفة أى أن ذلك المنطوق لم يفترض سكتة بعد المقطع (ع) وإنما افترض الاتصال وأن السكتة بنهاية الوتد . لقد كان العربى يدرك الوحدة المثالية وكانت الواقعية الشعرية تخلق عديدًا من الزحافات لكسر تلك النمطية كان يتقبلها وقبوله لها لم يهدم وعيه بالأوتاد والأسباب ؛ حيث كانت لديه مبرراته الموسيقية التى لم تذهب قيمة الوحدة عنده .

وإذا كان المقطع غير مقبول لديهم فى تمثله للكم الشعرى حسب ما نرى فكيف نبرر استخدام الدارسين له ؟

فى رأيى أن اضطرارهم إلى استخدامه راجع إلى عاملين : أولهما أن مَنْ أراد محاولة تطبيق معطيات علم الموسيقى على العروض لم يجد أمامه وسيلة إلا تفتيت المكونات إلى مقاطع حسب تصوره لرصد معطيات الموسيقى عليها وقد كان من الممكن رصد هذه المعطيات دون الفك واعتبار أن للإيقاع الشعرى جانبه وللإيقاع الموسيقى جانبه فقد يتضامان ولكن ليس بلازم أن يتطابقا تمامًا .

ثانيهما : أن من أراد تمثيل النبر على الإيقاع الشعرى اضطر إلى تفتيت المكونات إلى مقاطع لغوية لأنه يضع فى ذهنه غالبًا تصورًا للنبر أساسه المقطع اللغوى حيث مكانه معروف سواء أكان ثابتًا أم منتقلا . . والذى نراه أن بالإمكان تمثل النبر أو تمثل القيم الموسيقية مع التزامنا بمكونات الإيقاع العربى الذى يجعل السبب والوتد التكوين الأصغر للبيت الشعرى .

وقد يرى استخدام المقطع أساسًا لتفهم طبيعة الشعر كله وأن المقطع يوحى بالربط بين أشعار العالم كله أى يوحى برؤية إيقاعية واضحة سواء كان الشعر

مقطعيًا أم كميًا أم ارتكاريًا . ولكن لى فكرة هنا إذا أردنا أن نمثل بها فكرًا مقارنًا وهى لماذا لاتتحول القيم الإيقاعية الموسيقية كلها ممثلة بالرموز الصوتية - أى الأبجدية الصوتية - مع الحفاظ على سمات كل نظام إيقاعى حتى يمكن من خلالها تصور النسب الزمانية الإيقاعية وبعدها يمكن أن ندرك الخيط المشترك إن كان هناك خيط بين الأعاريض الموسيقية كلها . ولتكن الدنات أو النقرات أو أى تمثل لغوى للإيقاع أساسًا رمزيًا للتعبير عن إيقاع كل شعر .

نرفض المقطع بإطلاقه ولن نقبله إلا على أساس كونه مساويًا لما يسمى بالسبب أو الوتد أيًا كان الوتد مجموعًا أو مفروقًا ، فأى تصور يكون للمقطع الذى يمثله الوتد المفروق لو نحن قبلنا مقطعية المستشرقين ؟ لاشك أن فى رؤيتهم إنكارًا له وإن كان له وجود حسب فهمنا . وإذا كنا نرفض المقطع كما يرونه ونجعل الوحدات أساس تصورنا . فهل كان من الممكن قبول الحركة والسكون أو المتحرك والساكن أساسين للكم ؟ هل من الممكن جعل الحركات والسكنات أساسًا فى التوصل إلى تصور الكم فى الإيقاع الشعرى ؟

وهنا نقول أيضًا أن العرب لم يدركوا جماع الحركات والسكنات ذلك لأنهم لم ينظروا إلى الحركة باعتبارها شيئًا مستقلاً كما يرى كثير من الدارسين وتؤكد طريقة الكتابة ذلك فهم لم يدركوا استقلالها وإن علموا بأنها أبعاض حروف المد واللين . فالمعتبر من الحركات عندهم حرف المد وحده ذلك الذى كان يحمل استقلالاً خاصًا ؛ ومن ثم فقد كان لتمثل الحركة والسكون دلالة خاصة فى رؤيتهم فالمقصود لديهم بالسكون ليس قيمة صفرية عدمية وإنما الحرف المنطوق الذى لايتحمل حركة وهذا طبيعى فى حروف المد لكونها حركات طويلة فلاسبيل إلى تحملها حركة . أما الصوامت الأخرى من الحروف وهى الميم واللام الخ فهذه إذا لم تتحمل حركة فإنها تكون ساكنة ، ومن ثم كانت المساواة عندهم حاصلة بين ساكن الحرف (لا) وهو الألف وبين ساكن الحرف

(من) وهو النون لعدم تحمل الحركة فى كليهما أما المتحرك ونقصد به الحرف المتحرك فهو ما يتحمل حركةً ما كسرةً أو ضمةً أو فتحةً كالصاد والراء والباء فى قولنا ضَرَبَ أو فى قولنا ضُرِبَ أو فى قولنا ضَرْبٌ بتنوين الباء .

إذن فالحركة والسكون هنا ليستا أكثر من مدلول لغوى داخل تحت ما يسمى بالحرف عندهم أى الحرف الساكن أو المتحرك . ولذا كانت الوحدة عندهم وهى السبب الخفيف تؤدى قيمة مماثلة للوحدة ما وكذلك الوحدة علن وهى الوتد المجموع مماثلة للوحدة علا . وهذه الرؤية توحى بتمثيل خاص لتوالى الحروف فعلى حين يقبل التصور المقطعى استقلال الحرف المتحرك إذ يرمز له بالمقطع (ص ح) فإنه لايؤمن باستقلال الحرف الساكن فهو جزء من مقطع ولايمثل مقطعًا أيًا كان على صورة (لا) ص م أو على صورة (لن) ص ح ص . ومما يوهم استقلالية الساكن والمتحرك عند العروضين أنهم عدوه عند رصدهم للتفعيلات حيث يقولون على سبيل المثال أن فاعلاتن سباعية وفعولن خماسية الح ؛ ومعنى ذلك أن الساكن له اعتبار فى الرصد الكمى وأنه لاتبعية له على هذا الأساس وبرغم تصويرهم لذلك الساكن على أنه قرين الوحدة الصغيرة (السبب أو الوتد إلح) فإنهم حين يتحدثون عن الزحاف أو العلة يعبرون عنه كأنه مستقل حين يقولون مثلاً حذف الخامس الساكن أو السابع الساكن أو الثانى الساكن الح أليس فى ذلك دليل على استقلالية الساكن عندهم ؟ . . أما الحركة القصيرة عندهم فهى تابعة للحرف الصحيح وجزء منه وهم يرمزون كما رأينا فى الباب الثانى للحرف المتحرك أى الذي يتحمل حركة برمز الدائرة بينما يرمزون للساكن أى الذى لايتحمل حركة بالألف الممالة أو المبسوطة (–) فصيغة كفاعلاتن رمزها (١٥ ١٥٥ ١٥) ذلك الرمز يدفعنا إلى مناقشة الأستاذ الدكتور تمام فى رأي له يقول فيه بعد أن عرض الرموز الإيقاعية للمقطع فى الشعر العربى بأن الألف رمز للحركة أو الشرطة وأن الدائرة رمز للسكون ويرى

فى الشرطة دلالة على الحرف الصحيح المتحرك بحركة قصيرة ويعلق على ذلك بقوله : « واستعارة الـرمز هنا من رمز الحركة فى الكتابة يـدل على أنهم كانوا يعتبـرون الصحيح الذى فـى بداية المقطع تابـعًا للحركة ، وهذا عـكس وجهة النظر النحوية ، التى تجعل الحركة صفة للصحيح . ويجب أن ننبه إلى أن علم اللغة الحديث لايجعل أيًا من الصحـيح ، والحركة ملك يمين للآخر ، وإنما هما وحدتان مستقلتان متتابعتان ، لاترد أحدهما وصفًا للأخرى »[1] . ونصه يؤكد ما قلـنا ه من أن الحركة عـند علماء اللـغة لها وجود مـستقل يماثـل تمامًا وجود الحرف الصحـيح الصامت وليـست الحركة ملكًا للـصحيح ولا الصحـيح ملكًا للحركة ؛ لـكنه يصدر حكمًا مؤداه أن قـدامى العربية كانوا يـتصورون الحرف الصحيـح ملك الحركة وليـس العكس كما تـصور النحاة ؛ دليـل ذلك رمزهم للمتحرك بعلامة للحركة . وهنا يأتـى الاعتراض لأنهم أيضًا كالنحاة فى جعلهم الحركة ملك الحرف الصحيح لأن الرمز عـندهم كان عكس ما رصده دكتور تمام وقد أوضحنا ذلك فى حديثنا عن الدوائـر حيث كان الحرف الممال رمزًا للساكن وليس رمزًا للمتحرك . فاستخدام رمز الحـركة ممثلاً للمتحرك ورمز الدائرة ممثلاً للساكن استخدام حـديث ولـم يكن استخدامهم القديم كما رأيـنا فى حديثنا عن الدوائر ، فهم لم يقصدوا بالحركة العـلامة وإنما قصدوا بذلك المصطلح الحرف الصحيح المتحرك .

نقول إذا إن متوالية الحركات والسكنات بمفهومها اللغوي لاتصلح أن تكون أساسًا للحصر الكمى لأن مقصود الحركات والـسكنات عندهم لم يكن مقصود اللغويين ؛ ومن هنا فإن هذه الحركات والسـكنات التى كان لها مدلولها الخاص لايمكـــن أن تستقل بل لن تفـهم إلا من خلال وحداتهم السـبب والوتد . . . إلخ . وهذا يؤكد قيمة التركيز على هذه الوحدات فى تمثل الإيقاع الموسيقى .

---

(١) مناهج البحث فى اللغة ، ص ١٣٩ .

إن الإيقاع الموسيقى للشعر العربى يأخذ فى أساسه - كما أتصور - اعتبار الرنة أو الدنة أو النقرة هذه النقرات والدنات تحققها الوحدات الصغرى ولاتحققها استقلالية المقاطع أو المتحركات والسواكن وبدون هذه الوحدات فإن الإيقاع يصبح عرضة للتوالى والعربية تكرة التوالى موسيقيًا ولغويًا وعلى هذا فالذى أراه أن أساس موسيقى الشعر هو الدنة أو النقرة فما يسمى بالسبب الخفيف هو تصور للدنة تنْ أو دن هذه الدنة يقابلها ما لاحصر له من الأصوات التى تماثلها لأنها نموذج نسبى فالتساوى حاصل بين (ما) و (لا) و (كم) و (من) و (مس) و (تف) . . . إلخ .

وكل ذلك يمثله السبب الخفيف فماذا لو اكتفينا بذلك السبب وحدة مستقلة ؟ لو اكتفينا به لوقعنا فى التوالى الذى يخلق ترددًا موسيقيًا مكروهًا تن تن تن تن وتلك كراهية تأباها اللغة فى مستوى أصواتها فكيف بقبولها فى مستوى موسيقاها ؟ تأتى إذن دنة أخرى هى ددن أو تتن وهى الوحدة المسماة بالوتد المجموع ومقابلاتها اللغوية لاحصر لها لأن النسب الزمنية لكل مقابل لها تستطيع أن تتحمله وتصوره هذه الوحدة المسماة بالوتد المجموع كما توجد دنة أخرى تعرف بالوتد المفروق وهى تِنْ نَ وهى نوع من آخر من التوزيع النغمى لكسر الرتابة وهى دنة خاصة تحمل إيقاعًا له ما يبرره فى إطاره الموسيقى هذه الوحدة وإن أمكن تضامها مع مابعدها فإن فيها ما يوحى بتنوع السكتة التى توجد فى تفعيلاتها مما يجعل لها نغمًا خاصًا يميز بحورها .

ويأتى تمثل آخر وهو وحدة الفاصلة الصغرى وهى تتتن أى دددن وهى تشكيل آخر يمنع وقوع الرتابة وإن قسم العروضيون هذه الوحدة قسمين : السبب الثقيل والخفيف فإن جماعهما معًا يعطى تصورًا موسيقيًا خاصًا بهذه الوحدة وكأن إرادة ما يسمى بالسبب الثقيل هو دعوة لتخفيف هذه الكتلة بإيجاد سكتة فيها يتقبلها إطار الوزن الشعرى .

وإذا كان تصورنا للدنة أو النقرة . . . إلخ أنها إحساس بالنغم الشعرى تمثله تلك الوحدات خير تمثيل فهل كان من الممكن أن يكون مثل ذلك للدنة ؟ ماذا لو أخذناها بمفهوم مقطعى ؟ تصورناها تجزئة للمتحرك والساكن ؟

سنحاول فى العرض الآتى أن نبين دور هذه الدنة وإظهار ما يمكن تسميته بالظاهرة المترددة التي يحافظ من خلالها على نسب من المقادير معينة وذلك بمقارنتها بما للمقطع .

ولنبدأ بتصور الدنة على أساس مقطعى .

التفعيلات مقطعيًا بدنتها (١) فا ع لا تن أى دن - د - دن - دن (٢) مس تف ع لن أو دن - دن - د - دن (٣) فعولن ف عولن د - دن - دن (٤) م فا عى لن د - دن - دن - دن .

(٥) مف عو لا ت دن - دن - دن - د (٦) فا ع لن دن - د - دن (٧) م فا ع ل تن د - دن - د - د - دن (٨) م ت فا ع لن أو د - د - دن - د - دن . .

ما أحسب أن الناطق لهذه الوحدات المقطعية فى التفعيلة مع تصور السكتات الفاصلة له يحس أى اتزان موسيقى على أساس هذا النطق المقطعى .

وها نحن نقدم تصورًا مقطعيًا نحاول فيه استخراج نظام محدد للنقرة على أساس من رؤية البيت كاملاً أو مزاحفًا وسوف نجعل مقياسنا بعضًا من هذه البحور سباعية التفعيلة مستخدمين التفعيلة مزاحفة وغير مزاحفة : فمن الرجز هذا البيت الخالى من المزاحفة :

القلب منها مستريح سالم والقلب منى جاهد مجهود[1]

---

(١) الكافى ، ص ٩٨ .

ومقاطع هذا البيت ومقابلها بالنقرة

ال قل ب من ها مس ت رى حن سا لـ من

دن - دن - د - دن - دن - دن - د - دن - دن - دن - د - دن

ول قل ب من نى جا هـ دن مج هو دو

دن - دن - د - دن - دن - دن - د - دن - دن - دن - دن

هل يمكن قبول الدنة وحدها هنا إيقاعًا على أساسٍ من التصور المقطعى حين الإنشاد ؟ هل فى إطلاقها ما يوحى بأى نغم أو أن لَمَّ شملها فى إيقاع تفعيلى هو الذى يخلق منها سمة موسيقية أساسها وحدة السبب والوتد ؟ وإذا كان ذلك تصورًا للتَّام فهذا تصور لبيت مزاحف :

وطالما وطالما وطالما سقى بكف خالد وأطعما[1]

و طا ل ما و طا ل ما و طا ل ما

د - دن - د - دن - د - دن - د - دن د - دن - د - دن

س قى بـ كف ف خا ل دن و اط ع ما

د - دن - د - دن - د - دن - د - دن د - دن - د - دن

أليس غريبًا أن تكون الصورة المزاحفة فى تواليها أدق توازنًا على ذلك الأساس المقطعى من الصورة المثالية حيث كان التوالى غير موجود فيها .

وهذان بيتان من الطويل أحدهما غير مزاحف والآخر مزاحف أما الأول فهو[2] :

ألمت فحيت ثم قامت فودّعتْ فلما تولت كادت النفس تزهقُ

ومقابلة مقاطعه بالدنة ما يلى :

(1) السابق ، ص ٨٠ .

(2) ديوان الحماسة ، جـ ١ ، ص ٩ .

الشطر الأول :

ء لم مت ف حى يت ثم م قا مت ف ود د عت .
د - دن - دن - د - دن - دن - دن - د - دن - دن - د - دن - د - دن

الشطر الثانى :

ف لم ما ت ول لت كا د تن تف س تز هـ قو
د دن دن د دن د دن دن دن د دن دن د دن د دن

هل يمكن أن يمثل المقطع باعتبار دنته ونقرته إيقاعًا كميًا يقوم على أساسه نغم موسيقى ؟ هذا بحر تجاويت فيه الموسيقى على أساس من اختلاف تفعيلاته بمعنى أنه جاء مركبًا فهل فى تصوره السابق ما يوحى بأدنى تجاوب ؟ لست أرى ذلك . أما مزاحف هذا البحر فيمثله البيت التالى[1]:

أحب من الأسماء ما وافق اسمها   أو اشبهه أو كان منه مدانيًا

أ حب ب م نل أس ما ء ما وا ف قس م ها
د دن د د دن دن دن د دن دن د دن د دن

أ وش ب هـ هو أو كا ن من هـ م دا و يا
د دن د د دن دن دن د دن د د دن د دن

أى نسب يمكن أن تؤخذ على أساس إطلاق المقطع هنا وأى ظاهرة تتردد حينئذٍ وأى إيقاع يحسه ناطق عربى بوجود دنة يحس من خلالها إيقاع شعره ؟ لاشئ من ذلك موجود .

وهذان بيتان آخران من المنسوخ أحدهما غير مزاحف إلا فى نهايته لأن ضرب ذلك البحر وعروضه مطويان أبدًا والآخر مزاحف .

---

(١) ديوان مجنون ليلى : جمع وتحقيق عبدالستار فراج ، ص ٢٩٥ .

فغير المزاحف[1] :

ان ابن زيد لازال مستعملاً   للخير يغشى فى مصره العُرُفا

ومقابله : ان نب ن زى دن لا زا ل مس تع م لا
دن دن د دن دن دن دن د دن دن د دن
لل خى ر يغ شى فى مص ر هل ع ر فا
دن دن د دن دن دن دن د دن د د دن

أين الإيقاع الذى يمكـن أن يتشكل من هذه الدنات المتوالـية دون إخضاعها لكتلة أكبر منها يكون الإحساس بها أقرب إلى المنطوق الشعرى ؟

الدنة إذا لها سـكتة معينة وإذا مثلـنا المقطع بدنته فإن دنـة الحرف المتحرك لاتحس من خلالها نقرة تـوحى بالإيقاع إلا باتصالها مع ما بعدهـا أى بالتحامها مع مقطع يتلوها وبذا نعود إلى الوحدة الـتى رامها عروضيو العربية وهى الوتد أو الفاصلة .

أحسب الآن أن المقطع المراد به الدنة لايصلح جماعًا أو تشكيلاً لكم البيت العـربى فهـل بإمكـان الحركة وحدهـا أو السكـون أن يكونـا نغمًا مـن خلال إطلاقهما ؟ لـعل فى عودنا إلى تمثل بـعض الأبيات السابقة مـن خلال المتحرك والساكن موضحًا لما نقول ، وتلك هى الأبيات :

القلب[2] منها مستريح سالم   والقلب منى جاهد مجهـود

ء ل ق ل ب م ن هـ ا م س ت ر ى ح ن
– ٥ – ٥ – – ٥ – ٥ – ٥ – – ٥ – ٥
س ا ل م ن
– ٥ – – ٥

(١) الكافى ، ص ١٠٣ .
(٢) الكافى ، ص ٧٨ .

و ل ق ل ب م ن ن ى ج ا هـ د ن م ج هـ و د و
-ه - ه - - ه - - ه - ه - ه - - ه - ه - ه - ه

وهو مزاحف

وطالما وطالما وطالما سقى بكف خالد وأطعما

و ط ا ل م ا و ط ا ل م ا و ط ا ل م ا
- - ه - - ه - - ه - - ه - - ه - - ه

س ق ا ب ك ف ف خ ا ل د ن و أ ط ع م ا
- - ه - - ه - - ه - - ه - - ه - - ه

لقد أطلق الساكن والمتحرك فهل من الممكن تكوين دنة على هذا الأساس ؟ والجواب لا . إن هذا العد على أساس من المتحرك والساكن لايقيم من خلال تواليه أى إمكانة موسيقية ويخطئ من يعتمد على مجرد عد المتحركات والسواكن ويجعله أساسًا لرؤية الإيقاع اللهم إلا إذا قصد التدليل على المتحرك أو الساكن فى إطار وحدته الصغرى أو إطار تفعيلته لأنه لا استقلال لكيانه وإنما هو مفهوم فى إيقاع كتلته فهو ضابط لها ومقيد لإطلاق حركتها .

لقد أخطأ الدكتور طارق الكاتب كما سبق أن قلنا عندما اعتبر الساكن حين رصده الرقمى دلالة لاوجود لها كى يتمنى له قبول المزاحفة فى إطار منظوره الرقمى معتمدًا على الأرقام وحدها مع أن السكون وإن كان صفريًا فى العد إلا أنه فى الإيقاع يتحمل نغمة تفوق نغمة الحركة فهو أساس الدنة وحاكم المتحرك . لقد رأينا كيف أن التصور المقطعى للدنة قد ضاع وذلك راجع لإطلاق د د دن د د ن دون اعتماده على كتلة تضبط بالساكن .

الوحدة الصغيرة إذن هى أساس الإيقاع وهى جزء من وحدة أكبر هى التفعيلة والوحدات التى تكون أجزاء التفعيلة هى :

السبب الخفيف والوتد المجموع والوتد المفروق والفاصلة الصغرى والفاصلة الكبرى وإن ندر استخدامها .

فما الميزة التى تحملها هذه الوحدات ؟ ميزتها أنها مسجل إيقاعى للدنة التى تصاغ منها التفعيلة . فهى كتلة أولى تمثل الجزيئ الأصغر للإيقاع الموسيقى وحين نعبر عنها بالدنة فإننا نرى هذه الجزئيات أو المكونات الصغرى ما يلى :

السبب الخفيف : وهو ما عبر عنه بالمتحرك والساكن ومقابله تن أو دن

والسبب الثقيل : وهو وحدة لاتوحى باستقلالها العام داخل الدنة حيث تلمح بعدها سكتة ضعيفة وهو من جزء من وحدة أكبر هى الفاصلة الصغرى ومقابلها تتن .

الوتد المجموع : وهو ما تكون من متحركين وساكن ومقابله تتن .

الوتد المفروق : وهو ما تكون من سبب خفيف مضافًا إليه متحرك ومقابله تِنْ تَ .

الفاصلة الكبرى : وهى وحدة نادرة لأنها جماع عدة مزاحفات حيث تتحول مستفعلن تن تن تتن إلى متعلن أى تتتن . . فالتوالى فيها لأربع متحركات توال مكروه . وإن كانت هناك قيم تخفف من وطأة هذا التوالى كالسكتة مكان المزاحفة .

بقيت وحدتان لم يذكرهما العروضيون وهما وحدتان نهائيتان ونعنى بهما الوحدة (تان) ونموذجها الكلمة (لام) أى الإطالة فى نوع الدنة وإعطائها تصورًا نغميًا خاصًا فبدلاً من تن أو دن هناك تان ودان . والوحدة تتان ونموذجها (مقالْ) . ووقعهما الموسيقى يترك فى النهاية رحابة يقيمها المنشد وكذلك المطرب حين ينهى أغنيته بتطويل آخر مقطع فى الكلمة الأخيرة .

لقد أحسن حازم القرطاجنى حين جعل هاتين الوحدتين النهائيتين مستقلتين وقد كان العروضيون يجعلونهما وحدتين لحقهما ساكن أو سبب خفيف زيادة عليهما . ولقد سمى حازم القرطاجنى ذلك بالوتد المضاعف والسبب المتوالى حيث يقول : إنه إذا تركبت حركتان كان ذلك سببًا ثقيلاً نحو لَكَ ، لِمَ فإن زدت عليه ساكنا كان وتدًا مجموعًا نحو لقد ، فإن زدت على ذلك ساكنًا ثانيًا صار الوتد مضاعفًا نحو مقال مسكن اللام ، فإن تركب متحرك مع ساكن كان ذلك سببًا خفيفًا نحو قد ، فإن زدت عليه ساكنًا ثانيًا كان سببًا متواليًا ، فإن زدت على السبب الخفيف الذى لم يتوال متحركًا كان وتدًا مفروقًا نحو كيْفَ »[1].

فالوحدات إذن ما استخدم منها فى إطار البيت كله أو القافية كما صورها حازم - هى :

السبب الخفيف	مثل قد	ونقرته تن
السبب المتوالى	مثل كان	ونقرته تان
الوتد المجموع	مثل على	ونقرته تتن
الوتد المضاعف	مثل كلام	ونقرته تتان
الوتد المفروق	مثل لامَ	ونقرته تان أو تن ت
والسبب الثقيل	مثل لكَ	ونقرته تت وهى نقرة

غير مستقلة تمامًا فى عروض الشعر لأننا وجدناها جزءًا من وحدة أكبر هى الفاصلة الصغرى . هذه الوحدات السابقة مدخل أساسى لتكوين كم الإيقاع الشعرى ومن خلالهما تتكون الوحدات الأخر وهى التفعيلات . ولعلنا ندرك أن هذه المكونات الصغرى قد تجنبت الكثير من النقص كما رأينا عند الاعتبار المقطعى ؛ لأنها أوجدت ما يؤسس الإيقاع فى صورة منتظمة ، وسوف نذكر

(1) منهاج البلغاء : حازم القرطاجنى ، ص ٢٥٢-٢٥٣ .

بعض الإيقاعات الشعرية على أساس من هذه الدنات أو الوحدات الصغرى .. راصدين أيضًا ما يطرأ عليها من تغيير . ونحن مدركون أن ذلك التغيير وإن تصورناه منعزلاً فإنه قرين أحكام وقواعد تضع فى اعتبارها موسيقية البيت كاملة .

ونحن نقصد بذلك الرصد الإحساس بأن الإيقاع فى تكويناته الصغرى آت عن طريق هذه الوحدات التى يمكن أن نحكم عليها بأنها ظاهرة تتردد من خلال نسب ومقادير ثابتة هذه النسب الثابتة تتغير نوعًا من أجل الفاعلية الشعرية ولكن فى حدود الفارق بين المثال والسياق فكأن التغيير يخرج من نسبة ليراعى نسبة جديدة نذكر عددًا من الأبيات نلمح فيه هذه الظاهرة .

فمن البسيط غير المزاحف قول المتنبى :

لم أعرف الخير إلا مذ عرفت فتى لم يولد الجود إلا عند مولده[1]

والتقطيع حسب وحداتنا

لم	أع	رفل	خى	رال	لا	مذ	عرف	تفتى	
تن	تن	تتن	تن	تتن	تن	تن	تن	تتتن	
لم	يو	لدل	جو	دال	لا	عن	دمو	لدهى	
تن	تن	نتن	تن	نتن	تن	تن	تتن	تتتن	

وهنا رُوعِى ورود الدقة تـن والدقة تتن على مسافات محسوبة محددة وأن وحدة أخيرة كاءت ممثلة لتتن وهى وحدة شطريه أو قافوية تمامها أن تكون تن تتن ولكنها وجدت تتتن . أقول وجدت لاتحولت أو تغيرت لأنها إيقاع ملتزم .

ماذا يحدث لهذه الدنة لو زُوحِفَ البيت .. أى حدثت به عدة تغييرات مما تخص هذا البحر ؟ فى البيتين التاليين ما يوضح ذلك ؟

(١) شرح ديوان المتنبى لعبد الرحمن البرقوقى ، جـ ١ ، ص ٣٠٣ .

وفارس[1] فى غمار الموت منغمس   إذا تألى على مكروهة صدقا

كيف[1] السبيل إلى ليلى وقد حجبت   عهدى بها زمنًا مادونها حجب

• الأول وحداته الصغرى :

وفا رسن فى غما رل مو تمن غمسن

تتن تتن تن تتن تن تن تتن تتن

إذا تأل لى على مك رو هتن صدقا

تتن تتن تن تتن تن تن تتن تتن

وفى هذا التغيير ما يفهم أن الزحاف أحدث تغييراً ما لذلك الإيقاع مما حور غطيتـه ولو أنا وقفنا عـند رصد المتحرك وحـده أو المقطع وحده لما أحـسسنا أن ذلك التغيير يمكن أن يصور أيقاعًا فتحن أمام

تتن تتن فـى مقابل تـن تن تتن وفى ذلك كـسر للنـمطية والـتكرار .
ووحدات البيت الثانى الصغرى .

كى فس سبى ل الى لى لى وقد حجبت

تن تن تتن تتن تن تن تتن تتن

عه دى بها زمنن ما دو نها حجبو

تن تن تتن تتن تن تن تتن تتن

وهنا كانت الوحدة تتن حصيلة إيقاع سابق كان مكونًا من تن تتن .

إن رصد كل زحاف أو علة على أساس مـن تحويل الوحدات الصغرى فى تكون التـفعيلة إلى وحـدات أخرى أمر ميسور وسـهل لتصور ذلك الـتطور أو التغير الطارئ فى حدود التفعيلة ومن ثم فى إطار البيت كله .

---

(١) ديوان الحماسة لأبى تمام ، ص ١١ .

(٢) ديوان مجنون ليلى ، ص ٤٨ .

ولنحاول تصور ذلك التحويل على أساس من التفعيلة ولنعلم أولاً المكون لتفعيلاتنا .

فاعلاتن مستفعلن مفاعيلن : مكونها وحدتان من نوع تن ووحدة من نوع تتن مع اختلاف فى ترتيب هذه الوحدات .

فاعلن فعولن مكونهما وحدتان فقط إحداهما من نوع تتن والثانية تن .

مفعولات : ومكونها ثلاث وحدتات من نوع تن ووحدة تصورها منعزلة تن ت .

فاع لاتن مستفع لن ومكونهما تصور خاص للدنة تن ت تن تن

تن تن ت تن وهذا الإيقاع منوط فهمه بسياقية النغمة لإدراج مدى التردد والنسبة فيه . تلك التفعيلات مكون أصل لموسيقى البيت كله هذه الوحدات أى التفعيلات إذا تكررت وحدة بذاتها كان البيت متماثلاً وإذا تداخلت وحدتان كان البيت مركبًا أو متجاويًا[1] فالأول مثل فاعلاتن فاعلاتن .. إلخ والثانى فعولن مفاعيلن .. إلخ . تلك الوحدات هى النسب الثابتة الكبرى وهى قابلة للتحول فى حدود ما يقرره الزحاف الذى تقبله الفاعلية الشعرية ومن هنا فإن لكل تفعيلة تحولها الخاص وتلك صور التحويلات للتفعيلة منعزلة من خلال جداول الفصل الأول .

١- تحول تن تتن إلى تتن فى فاعلاتن إلى فعلاتن وفاعلن إلى فعلن .

٢- تحول تن تن إلى تتن فى مستفعلن إلى متفعلن ومفاعيلن إلى مفاعلن . ومفعولات إلى معولات .

٣- تحول تن تن تتن إلى تتتن وفيها مستفعلن إلى متعلن .

(١) هذا التجاوب نحن نسميه التركيب لأن التجاوب مقتضاه أن تعود التفعيلة المكررة فى كل مرة تتجاوب فيها وهذا غير موجود مع فاعلاتن مستفعلن لأن التجاوب لايوحى بالتضام حين الزحاف .

٤- تحول تتن إلى تن تن فى متفاعلن إلى متْفاعلن ومفاعلتن إلى مفاعلْتن .

٥- تحول تتن إلى تن وهو نادر خاص بما يسمى بالخرم أو التشعيث وتتحول فيه فعولن أو مفاعيلن أو مفاعلتن إلـى عولن - فاعيلن - فاعلتن وفاعلاتن أو فاعلن تتحول إلى فالاتن أو فالن .

وتلك تحولات يمكـن تصورها فى تفعيلة مـنعزلة أما التحولات التـالية فهى قرينة التفعيـلات مرتبطة تتحول تن إلى ت لتمثل مع ما بـعدها العد تتن أو تتن وهو عد له إيقاعه الخاص .

مثل : مفاعيلن فى تحولها إلى مفاعيل

ومثل : فاعلاتن فى تحولها إلى فاعلات

ومثل : فعولن فى تحولها إلى فعول

أو عولن فى تحولها إلى عول

يبـقى تحولان خاصـان بتن إلى تان وبـتتن إلى تتـان ونحن قد جـعلناهـما وحدتين مستقلتين خاصتين بالنهاية .

هذا التحول الآن عن طـريق مايسمى بالزحاف ليس مطـلقًا بل لابد له من أحكام فقد تكون للتنتنه المتغيرة رغم جماعها قيمة موسيقية تختلف فى تصورها عن قيمتها وهى غير محولة وهذا فـرض نحاول عرضه فيما بعد لأننا حتى الآن لم نقف عنـد حدود فهمنا للإيقاع الموسـيقى على هذه الدندنات وحدهـا لكننا أردناها مكونًا عامًا أولـيًا ومطلبًا له وجوده فى الإيقاع الموسـيقى الذى لابد من مراعاته . والمـلاحظ على رؤية هذه الـدندنات أو المكونات الـتى تتشكل مـنها التفعيـلات أن هناك عنصراً ثابتًا فى مكـانه لايتعرض له التغيـر أو التحول وهو عنصـر الوتد المسمـى بتتن - وكذلك تـن ت - حيث لم يؤت تحـول له إلا فى الاعتماد عليه ، ليكون من خلالـه وحدة كبرى أو تتحول إليه وحدتان معًا . . هذا يؤكد قوته وأهميته فى الإيقاع الموسـيقى . كما يلاحظ قيمة الحرف الساكن

في كونه ضابطًا للإيقاع حقيقة إذ هناك نسبة لتواجده تجعله ضابطًا لتوالى المتحركات وهو بذلك ليس دلالة كما ارتآه الدكتور طارق الكاتب وإنما هو إيقاع له قيمته على مستوى المنظور وعلى المستوى الإيقاع المستعمل حقيقة . إنّ تحول الوحدات عند الزحاف على أساس هذا التمثيل أيسر من تغيير المقاطع وتحويلها أو الحركات والسكنات وعدها ثم إن فى هذه الوحدات قيمة إيقاعية تدرك لغويًا وموسيقيًا ، وفى ذلك اتساق بين الميزان والموزون وتكامل بينهما .

الوحدات إذن مكونات صغرى للتفعيلات والتفعيلات مكونات أكبر يحتوى عليها البيت . فهل يمكن أن نعتبر أن البيت الشعرى أساسه الموسيقى كم التفعيلات . وعلى ذلك نخص موسيقية الشعر العربى بالكمية وحدها ونفسر كل ظاهرة ترد فيها على هذا الأساس ؟ هل يتفق رأينا مع ما قصده دارسو العروض من مراد الكم فى الشعر العربى ؟ وإذا كان الكم أساس تفسيرنا فهل هو كم تجريدى أو أنه كم يراعى فيه المدى الزمنى وخصائص الأصوات التى يجمعها فى إطاره ؟ هل التفعيلات وهى قيم كمية ترد اعتباطًا دون ترتيب منسق يحدد مدى تواليها وتكرارها ؟ كل هذه الاستفسارات مدخل أساسى للوصول إلى معرفة حقيقة الكم فى إيقاع الشعر العربى . وهذه محاولة نجيب فيها عن بعض هذه الأسئلة وليكن بدء حديثنا أن الكم الذى نقصده فى عروض الشعر العربى هو الكم الذى وعاه الخليل ودارسو العربية وهو كم التفعيلات ومكوناتها لا كم المقاطع كما يفهمه اللغويون المحدثون والمستشرقون من دارسى العروض والناظر لأقوال هؤلاء يجد بيانًا يبين فكرتهم عن الكمية فى الشعر ، فالشعر الكمى يراه الدكتور أنيس حسب فهم الأوروبيين أنه « الذى يؤسس على الكم فى المقاطع وما يتطلبه المقطع من زمن للنطق به . ويتخذون أقصر المقاطع وحدة يقيسون بها وينسبون إليها »[1] . فهذا كم خاص بعروض أوروبى

---

(١) موسيقى الشعر ص ١٥٠ .

له أن يستخدم المقطع بتصوره الخاص وحين يضيف إلى المقطع مداه وزمنه فإن اية لغة لابد أن تضيف إلى تصورها للوحدة اللغوية التى تقيم على أساس وزنها مدى هذه الوحدة أيضًا . وحين يكون الكم المقطعى صالحًا لشعر أوروبى فليس من اللازم أن يصلح لإيقاع الشعر العربى كما قلنا . إن المستشرقين حين بدأوا يبحثون عن إيقاع الشعر العربى « عدوه من الشعر الكمى وحللوا الأبيات إلى مقاطع بدلاً من تحليلها إلى تفاعيل . . وقد بدأ هذه المحاولة المستشرق أيوالد Ewald وتبعه فيها معظم المستشرقين أمثال wright[1].

وطبيعى أن يكون هذا الكم موجودًا فى الشعر الأوروبى ، ذلك لكون فكرة المقطع أساسية فى شعرهم سواء أكان شعرهم كميًا أو ارتكاريًا أو مقطعيًا[2] . ومعنى ذلك أن الشعر عندهم كمى مقطعى أو ارتكارى مقطعى أو مقطعى فقط . وإذا صلح لهم ذلك فلماذا لانتصور شعرنا كميًا تفعيليًا . فوحدتنا هى التفعلية وهى التى تمثل بوحداتها تصور الكم فى شعرنا .

كمنا إذا كم خاص أساسه التفعيلات . فهل تتفق تلك التفعيلات ومفهوم الكم اللغوى ؟ وهل لهذه الوحدات ارتباط بما يسمى بالمدة ؟ وما تلك الحدود التى تراعى فيها العلاقة بين الكمية والمدة ؟ لكى ففهم ذلك لابد من تحديد خاص لما يسمى بالكمية والمدة . ولايغيب عنا أن نفهم المصطلح من الناحية الصوتية يساعد على فهمه عندنا . يقول الدكتور تمام حسان عن الكمية : أن المقصود بها « اعتبار القيمتين الخلافيتين اللتين تسميان الطول والقصر . . فالطول فى الحروف الصحيحة تشديد والقصر إفراد والطول فى حروف العلة مد والقصر حركة » فالاعتراف بالقصر والطول فى حروف العلة كالاعتراف بالافراد والتشديد فى الحروف الصحيحة إذ هو فى كلتا الحالتين يعبر عن وجود

---

(١) السابق ، ص ١٥٠ .

(٢) السابق ، ص ١٥٠ .

كميتين مختلفتين فى الحرف الواحد وكما أن الحرف المشدد بحرفين كما يقولون يعتمد المد بحركتين كذلك »[1] هذا هو تحديدها فهل يمكن أن نطلق الكمية بهذا التحديد على تفعيلاتنا ؟ لو أنها كلمات لغوية فقط لاتحمل إلا وزنها الصرفى فقط لا الإيقاعى لأمكن أن نطبق على إيقاعها ما يسمى بالطول والقصر أو الإفراد والتشديد معًا . فهل يمكننا أن نطبق ما يسمى بالطول والقصر على تفعيلاتنا فنقول فاعلاتن تزاحف فيها فا فيتحول فيها حرف المد أى الحركة الطويلة إلى حركة قصيرة فتصير فعلاتن ؟ لست أدرى ذلك لأنه لاعبرة بقيمة المد هنا فى الميزان لأنها قيمة تساوى الحرف الصحيح الساكن فى مستفعلن ومن ثم كان الكم ذا اعتبار خاص هو الطول والقصر حقيقة ولكن لنقل طول النطق وقصره حسب نسبة إيقاعية محددة .

الكمية كمية وحدات معينة تحددت أطوالها ، نعرف منها أن مستفعلن مستفعلن كمياتها سبب وسبب ووتد وليس خصوص مس أو تف أو علن وأن فاعلن كمياتها سبب ووتد ، وليس هنا هو فا وإلا لحدث اختلاف بين مس وفا وكلاهما إيقاع واحد .

ولكن هل لهذه الوحدات أو الكميات من ارتباط يربطها بمفهوم المدة . إن العلاقة بين الكمية والمدة كما يراها الدكتور تمام - ترد على هذا الأساس فهو يرى أن الكمية من مفهومات التشكيل الصوتى ومن ثم فهى « فكرة تقسيمية تجريدية لا أكثر ولا أقل ثم هي لاترتبط بالزمن الفلسفى أما المدة فهى اصطلاح أصوات لاتشكيل يقاس بوسائل ميكانيكية ويدخل فى مفهوم الزمن ويمكن استخراجه من المسافة كما يستخرج من السطوح التوقيتية كميناء الساعة وخط الذبذبة على سطح الورقة وهلم جرا »[2] ويرى أن هناك فرقًا عظيمًا بين كمية الحرف وبين المدة التى يستغرقها نطق الصوت والكمية جزء من النمطية اللغوية

(١) مناهج البحث فى اللغة ، ص ١٣٧ .

(٢) السابق ، ص ١٥٧ .

فهى جزء من النظام والمدة هى الوقت الذى يستغرقه النطق فهى جزء من تحليل الكلام . والفرق الأخير مهم للغاية فى موضوعنا . فهل كمياتنا فكرة تقسيمية تجريدية ترتبط فاعليتها الشعرية بالكلام أى بالإيقاع الحقيقى المنطوق الذى يستخدم المدة ! ففاعلاتن أو فعولن كم تقسيمى ولكن نطقه ومدى ذلك النطق رصد واقعى .

ليست كمياتنا - أى تفعيلاتنا - تقسيمًا مجردًا فقط ، لأنها تحوى مدى زمنيًا يحويه هذا التقسيم ويظهره المنطوق فكمياتنا ليست بعيدة عن الإنشاد فهو جزء منها أو قل هى جزء منه ذلك أن المدة موصولة بها . وربما كان فى حديث ابن جنى التالى ما يوحى باعتبار المفارقة والمشاركة حين يقول فى حديث له « وعلى ذلك قال أبو إسحاق لإنسان أدعى له أنه يجمع بين الفين وطول الرجل الصوت بالألف فقال أبو إسحق لو مددتها إلى العصر لما كانت إلا ألفًا واحدة » . هنا نظرة إلى الألف فى هذا السياق المنطوق باعتبارين وقد نظر إليه باعتبار كمى على أساس أن المنطوق ألف واحدة بينما أراد الناطق اعتبار المدة بدليل الرد عليه بالقول لو مددتها إلى العصر والاعتباران منظور إليهما عن طريق كلام منطوق غاية الأمر أن قياس الكمية وحدته اعتبارية هى الطول والقصر ولاشك أن الإحساس الكلى بهما موجود وقياس المدة يحتاج إلى اعتبار زمنى وذاك إحساس موجود أيضًا .

أقول إن الكم ليس تجريدًا مطلقًا حتى نضعه فى مقابل حاد مع المدة بل إنه صورة نسبية للمدة وذلك يجعل الربط بين الكمية والمدة ذا صلة بما يوحى بأن كمياتنا وإن لم يك بها قياس زمنى للحروف فإن ذلك لاينفى مدتها بمعنى آخر لاينفى الإحساس بهذه المدة ومن هنا كان للمدة نسبة قياسية يتدرج فيها الطول والقصر كنسبة الألف التى نطقت بخاصية زمنية فصارت ألفًا واحدة ونطقت بصورة أخرى فتمددت وطال زمنها حتى أراد ناطقها حسبانها أكثر من ألف واحدة .

وإذا كانت هذه الألف وحدة يمكن أن يتحور تحتها عدة ألفات فإن وحداتنا أو كمياتنا أيضًا وحدات يمكن أن نتصور تحتها عديدًا من الكلمات وتكون هذه الوحدات ممثلة لها تمامًا . فإذا صح لنا أن نطلق على الرمز (أ) هذه المتواليات :
١ ٢ ٣ ٤
أ - أ - أ - أ . . . إلخ حسب المدى الزمنى ؛ فإن لنا أن نجعل وحداتنا ممثلة
١ ٢ ٣
لهذه الحقيقة بأن نقول فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن وكل هذه الأرقام مدى زمنى تحوطه الصيغة الكبرى فاعلاتن . وهنا فإن فاعلاتن تقاس بقولنا : ياحبيبى وقولنا لم أبعْ خصْ فبرغم الفروق الصوتية بينهما إلا أنهما مندرجان تحت فاعلاتن لأن فاعلاتن وإن كانت صورتها التنظيرية واحدة إلا أن صورها المحسوسة الإيقاعية ليست واحدة فزنة (لم أبع خص) بهذا المدى الزمنى تحققها فاعلاتن على قدر ذلك النطق وكذلك زنة (يا حبيبى) . بل إن نطق : ياحبيبى منها إذا اختلفت فى إنشادها فإن الوزن وهو اعتبار يقابل موزونه ، يوازن ما ينطق تمامًا ، فاعلاتن إذا نسبه أولى يتحمل نسبًا أخرى تحتها بقدر ما يتحمل الكلام . وعلى ذلك فأوزاننا نسب أولى تتحمل من الأبيات الشعرية ما لاحصر له لأن أوزاننا تتمدد طولاً وقصرًا حسب تمدد فاعليتنا الشعرية مع حفاظنا على الإيقاع الذى يراعى النسب المحفوظة والتردد المحدد .

تفعيلاتنا إذن كم له مداه الذى يتفق وإيقاع اللغة المنطوقة . هذا الكم يحدد مداه ما يحدد مقابله اللغوى . فالعلاقة بينهما فيها مشاركة فحين يفرض عليك المنطوق مدى معينًا ، فإن التفعيلات تتحمل ذلك المدى . وحين تفرض عليك التفعيلات فواصل بين هذا المدى بسكتات التفعيلات بين وحداتها فا - علا - تن ، فإن المنطوق يراعى هذه الفواصل وبذا يحقق الميزان قدرًا من المرونة تتفق والموزون . ومعنى ذلك أن الميزان ليس ثابتًا جامدًا فى مقابل الموزون فالموزون له فاعليته التى يتقبلها ذلك الميزان وذلك لرحابته وفاعليته أيضًا . تلك طبيعة الميزان لابد أن تتطوع لرحابة الوزن فتمثل ما به من قيم

الصوامت والصوائت مقطعية أو غير مقطعية وإلا لكان علينا أن نفرض أوزانًا لاحصر لها تتفق مع كل موزون وهذا غير مقبول ، ونحن نعلم أن حروفًا كثيرة تحمل قوة وضوح سمعي أقواها حروف المد ونعلم أن الحروف لاتتفق في المدى الزمني حين النطق ولا في القيم الصوتية الأخرى . وإذا كانت هذه الحروف تختلف قيمها في حديث نثري فهل إذا وضعت في ميزان تحمل هذه الخاصية تمامًا ؟ نقول : إن حروف الميزان وإن كانت دلالات لغوية فإن لها من الخاصيات الصوتية ما يختلف عنها لو كانت أصواتًا تأتي في حديث نثري عابر .

إن حروف الميزان إما أن تكون نهاية الوحدات وهذه النهاية بها ما يوحي بالسكتة حقيقة فمعظم الوحدات المختارة نهايتها تكون حرف مد مثل : فا علا فعو- عي أو نونًا : لن - لن - تن - علن أو سينًا : مس وكل هذه النهايات المعبر عنها بهذه الأصوات تستطيع أن تحمل في ذاتها قيمًا مختلفة من ناحية المدة في الوقت ذاته من خلال السكتة . فالرحابة التي يخلقها المد والرنين الذي تخلفه النون والصفير الذي تخلفه السين كل ذلك كفيل أن يوازي بسكته تعادل بها أي مدى زمني يحمله الصوت المقابل في المنطوق[1] أي الموزون كما سنرى في الباب الأخير .

لحروف المد والحروف المقطعية قيم خاصة تفوق تنغيميًا الأصوات الأخرى على مستوى الفاعلية الشعرية هذه القيم يستطيع الميزان أن يلاحقها وأن يمثلها مهما اختلف مداها . نحن نعلم أن حروف المد وكذلك أبعاضها وأعني الحركات تحمل قوة إسماع كبيرة فهي قمم المقطع عند اللغويين ومعلوم أنها أقوى أصوات العربية وضوحًا في السمع طويلة كانت أو قصيرة ، لأن قوة إسماعها أقوى من قوة إسماع غيرها من الأصوات . وإذا كانت الحركات

(١) في الفصل الثاني من الباب الأخير حديث عن دور السكتة .

القصيرة تعطى قوة إيضاح سمعى فإن كمها إذا طال وأصبحت حركات طويلة أى حروف مد يعطى إيضاحًا أقوى ومن ثم كان لحروف العلة مهمة جليلة فى اللغة العربية وعلى وجه الخصوص موسيقاها حيث تعتبر أساسًا لقوة الأسماع فى هذه اللغة الراسخة القدم فى تاريخ المشافهة .

وقريب من حروف المد الحروف المقطعية لأن لها قيمًا سمعيةً خاصة والحروف المقطعية هى تلك الصوامت التى تأتى قممًا مقطعية قد تأتى فى قوة الإسماع بعد الحركات ، وهى الميم والنون واللام والسين والزاى والصاد والفاء والثاء والذال ويطلق على الحروف التى بقوة إسماعها الحروف الانطلاقية « ومعنى الانطلاق خروج الهواء عند النطق بصوت من الأصوات دون توقف حتى يجاوز مخرجه الفم والأنف . ويتحقق الانطلاق عند النطق بالحركات كما يتحقق فى عدد من السواكن التى تُعرَف بالسواكن الانطلاقية وعند النطق بهذه السواكن تتدخل الأعضاء الصوتية لتشكيل ممر الهواء بحيث يحدث عند مروره أثرًا مسموعًا يخالف الأثر الذى يحدث عن النطق بالحركات» [1] . إذن فالانطلاق إحساس بقوة الأسماع والصوامت يمكن أن يكون انطلاقها أنواعًا فهناك انطلاق أنفى ويقصد به الأنفى خروج الهواء من ممره بالأنف ويحدث عند النطق بالميم أو النون وانطلاق جانبى وهو انطلاق الهواء مع جانبى اللسان أو أحد جانبيه كما يحدث فى نطق السلام وانطلاق احتكاكى ويقصد به انطلاق الهواء من الفم انطلاقًا غير جانبى على أن تضيق الأعضاء الصوتية العليا مجراه بحيث يحدث احتكاكًا مسموعًا ويحدث هذا فى عدد كبير من السواكن كالفاء والسين والزاى والصاد تلك الحروف لها قيم سماعية خاصة على مستوى الإنشاد وبديهى أنها تختلف فى النسبة من ناطق إلى ناطق لكنها فى جملتها تحمل قوة أسماع يميزها عن غيرها .

---

(١) أصوات اللغة ، ص ١٨٥ .

فمـا علاقة هذه الحـروف أو الأصوات بالميـزان ؟ كل إيقاع مـنطوق مهـما تمثلت قيمـه الصوتية فإن الميزان يمثله كمـا قلنا لأننا لم نعترف بوحدة مـستفعلن واحدة وإنما قلنا إن هناك مستفعلن ومستفعلن ومستفعلن .

ولك أن تدرك واقـعية الميزان مـن أن وقفاته تسـتخدم تلك الحـروف التى تحمل قـوة الأسماع سواء أكان انـطلاقها تامًا أو احـتكاكيًا أو أنفـيًا كالألف أو الواو أو الياء أو السين أو النون أو الفاء وفى ذلك إيحاء بأن تجريد الميزان تجريدًا مطلقًا أمر ليس مقبولاً فبينه وبين الموزون دلالات اتساق وهنا يتحقق القرب بين النظام والسياق أى الفاعلية الشـعرية . أقول ذلك لعلمى أن الزحافات وإن كان تغييـرًا فإن لدى الموزون والميزان مـعًا ما يحقق قبولاً مـوسيقيًا لتلـك الزحافات التى ندرسها والتى لم يختل الإيقاع الموسيقى بوجودها بل زاد رحابة وغنى . . إن لدى الميزان بعض قيم منها السكتـة بين وحداته وهى تروم التغيير فى حدود ما تسمـح به وأن للوزن بعض قيم تـخص أصواته بإمكان هذه الـقيم أيضًا أن تجعل ذلك التـغيير سليم الوقع بمـا تحمله أصواته أحيانًا مـن قوة إسماع وذلك دور من أدوار يقبل الزحاف على أسـاسه .

الكم إذن إطار أول لفهم الإيقاع الشعرى والكم هنا هو كم تفعيلات معينة يؤكد اعتباره عندنـا أن نهايته وبدايته محكومة بهذه التفـعيلات وأن فكرة التمام والجزء والشطر والنهـك فى عروضنا العربى دليل اعتبار هـذا الكم فلم يقل أن الجزء حذف عـدة مقاطع أو عـدة حركات وسكـنات بل هو حـذف تفعيـلة أو تفعيلتين . ومثل ذلك ما يسمى بالشطر والنهك فكلها دلالات على اعتبار الكم الذى هو طول مـعين له حدوده التى يبدأ بـها وينتهى . ولم يـك وجود بعض الزحافات والعلل إلا تأكيدًا لهذا الطول خاصة اللازم منها والقبض تحديد لطول خاص بصورة من صور الـطويل وكذلك الخبن مع البسيـط والخرم ظاهرة تؤكد إدراك الطول وأن التغيير منوط بكم معين فيه .

لقد تأتى للاقتطاع أن يكون وسيلة موسيقية أساسها التحول من كم إلى كم آخر ولأن الجـزء اعتبار كـمى يتأتـى عن طريق الاقـتطاع فإنـنا نرى أن وسيـلة الاقتطاع لاتحدّها النهاية وحدها فكـما يكون الاقتطاع من آخر الإطار يكوّن من أوله وذاك يعطى حركة لتصور الزحاف والعلة .

نحن حين نـوافق على تصور الاقتطـاع على هذا الأساس فإنه يقـابلنا رأى علمى للدكتور عبدالله درويش ، يقول فيه :

« يمكننا أن نـتوسع خطوة أخرى فى تعـريف المجزوء فلانكتفى كـما يقول العروضـيون بأنه مـا حذف منه عروضـه وضربه بل نـقول : إنه يشـمل ذلك ويشمـل أيضًا ما حذف منه صـدر كل من شطريه أى الـتفعيلة الأولـى من كل منهما وسوف لايؤدى هذا الرأى إلى فرق عملى فى مثل الكامل أو الرجز لكنه يؤدى إلى فرق عملى فى مثل الخفيف الذى أصل شطره :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن ويكون له مجزوءان :

الأول مايعرفه العروضيون بمجزوء الخفيف وهو :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مستفعلن

والمجزوء الثانى يكون على هذه الصورة :

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

وهو مايُعَرِّفه العروضيون باسم المجتـث وإذا أضفنا إلى ذلك التخلص من الدوائر أمكـننا أن نستغنـى عن كلمة المجتـث فى العروض اكتفاء بـإدماجه فى مجزوء الخفيـف بعد تعديل تعريـف المجزوء ومثل هذا يقال فى المـنسرح الذى شطره مستفعلن مفعولات مستفعلن فله مجزوءان :

الأول : ما عَرَّفه العروضيون باسم مجزوء المنسرح وهو :

مستفعلن مفعولات مستفعلن مفعولات

والمجزوء الثانى يكون على هذه الصورة :

مفعولات مستفعلن مفعولات مستفعلن

وهو ما يُعرِّفه العروضيون باسم المقتضب . وبهذا نكون قد اختصرنا أسماء البحور ، وبديهى أن ذلك لايعنى إهمال الشعر العربى الذى على وزن : مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن .

أو على وزن :

مفعولات مستفعلن مفعولات مستفعلن ؛ أى ما يعرفه العروضيون باسم المجتث أو المقتضب ، بل نكون قد أدمجنا تبعًا لهذا المنهج هذين البحرين فى بحرين آخرين هما الخفيف والمنسرح »[1].

فكرة الجزء إذًا على أساس من الكم يجب أن تطلق لأن الاقتطاع اختصار وما أظن أن اقتطاعًا من البداية يخالف اقتطاعًا من النهاية ما دمنا قد التزمنا به وأسسنا من خلاله إيقاعًا يوحى بالجزء . فحديث الدكتور عبدالله حديث علمى جاد ؛ لكننا نأخذ عليه تخلصه من الدوائر وحسبانه أنها تفرض نوعًا معينًا من الجزء فحسب . إن ما قال به الدكتور عبدالله مأخوذ لاشك من نطاق دائرة إذ هو اقتطاع منها . وإذا صح اقتطاع هذا الجزء من دائرة معينة ، فإن اقتطاعه بنفس الكم من دائرة أخرى لايوحى بالتباين مطلقًا مع إطلاقنا لتصور الجزء أى الاقتطاع حيث تقتطع بحرًا من بحر فهل فى ذلك معنى لتشابه الإيقاع حين الاقتطاع ؟ تلك مسألة نعود لها فى نهاية هذا الفصل .

ولكن هل هذا الكم جماع لتفعيلات دون ضابط لها ؟

أقول إن إيقاع الشعر العربى لم يتح للتفعيلات السباعية حين تكوينها بحرًا من البحور أن تزيد عن ست تفعيلات فى الشطرين . . وقد تتعرض التفعيلة الأخيرة لنقصٍ ما . هذا العد منوط بالتفعيلات السباعية أيًا كان اختلافها فإذا كانت التفعيلات خماسية أو أحدها سباعى والآخر خماسى فإن أقصى مدى تكونه هذه التفعيلات هو الورود أربع مرات فى كل شطر .

---

(١) المصطلحات العروضية ، بحث نشر بمجلة الأزهر ، أكتوبر سنة ١٩٦٠.

وعلى أساس من كم التفعيلات تتماثل التفعيلات وتتركب والمركب قد يتجاوب ولايتجاوب . فكيف يكون ذلك ؟

بحور الشعر العربى إذا تكررت بذاتها داخل عدها المطلوب سميت بحوراً متماثلة ومثالها بحر الكامل والوافر والرمل والمتقارب والمتدارك . حيث وحدتنا واحدة متكررة مثل فعولن فعولن فعولن فعولن . وفى بحث لى قلت[1] على سبيل التجوز مع إدراك خاص لدور الوتد المجموع إننا نستطيع أن نشبه البحر المتماثل بلحن موسيقى يؤدى عن طريق آلة موسيقية واحدة . وهنا نقول أن الزحاف إذا دخل على هذه التفعيلات فإنه يحدث تغييراً محدداً لإيقاع هذا اللحن . هذا التغيير يقبل لأنه كسر لنمطية التكرار . فحين تتوالى فعولن فعولن فعولن فعولن فإن كسر هذه النهاية يتأتى أمره عن طريق قبض الخامس الساكن أىْ حذفه فأقول فعولن فعول فعولن ... إلخ . وهنا فالزحاف يسمح بتأثيرٍ ما فى الكم ولكنه ليس تأثيراً كبيراً لأنه تطوير فى حدود تفعيلة هى بذاتها أساس للكم كله .

وقلت : إن هناك بحوراً مركبة وهى التى تتكون من تفعيلتين مختلفتين . وقد شبهت تلك البحور على سبيل التجوز باللحن الذى يؤدى عن طريق عدة آلات لا آله واحدة . ومثلت لها بالطويل والمنسرح والبسيط والمضارع والخفيف والمجتث والمقتضب على أن هذه البحور المركبة منها المتجاوب ومنها غير المتجاوب . ومنها ما يخفى تركيبه حتى يقرب من التماثل وما يتضح تركيبه وضوحًا بيناء .

والبحور التى يخفى فيها التركيب هى تلك البحور التى تجاوب فيها التفعيلة اى أن رقم (١) فيها يأتى موازيًا رقم (٣) ورقم (٧) يأتى موازيًا لرقم (٤) .

(١) بحور الشعر العربى بين التماثل والتركيب ، مجلة الشعر ، العدد العاشر ، أبريل سنة ١٩٧٨م .

والممثل لهذه الظاهرة بحران الطويل والبسيط .

١ ٢ ٣ ٤

فالطويل فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن إلخ

ونظرة إلى فعولن نستطيع أن نلمح منها خفاء التركيب الوارد من ترددها حتى لنستطيع القول بأن فعولن ما هى إلا جزء مفاعيلن إذ هى مفاعى وكأننا بالبيت هكذا مفاعى مفاعيلن مفاعى مفاعلن .

١ ٢ ٣ ٤

والبسيط مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وأن نظرة أيضًا إلى فاعلن تجعلنا نلمح خفاء تركيبها مع مستفعلن لأن فاعلن نحس أنها جزء من مستفعلن إذ هى تفْعلن وكأننا بالبيت هكذا .

مستفعلن تَفْعلن مستفعلن تفعلن

الكم مختلف بين التفعيلتين حيث وحدات مستفعلن ثلاث ووحدات تفعلن اثنتان ، والتجاوب موجود حقيقة فى البحور التى يتضح تركيبها وهذه لاترى فيها سمة التجاوب من ناحية الإيقاع بمعنى أن تفعيلة واحدة هى التى تتردد ولكن الثانية ترددها موجود أو غير موجود ومن ثم فنسميها بالتركيب أفضل من التجاوب وأعنى بذلك :

الخفيف الذى هو فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن ... والمنسرح الذى هو مستفعلن مفعولات مستفعلن وكذلك المجتث والمضارع والمقتضب .

ويبدو لنا أن إدراج بحرى المديد والسريع فى إطارى الرمل والرجز ممكن كما تؤذن بذلك الفاعلية الشعرية مع تجوز فى النظر إلى الدائرة المفروضة لهذه الصور عند الخليل ومعنى ذلك أنهما من البحور المتماثلة فى مفهومنا . الوحدات إذا كم معين له حدوده وأن ما يحدث من زحافات أو علل للنهايات إنما هو من قبيل الضبط الإيقاعى للبحر ليتفق مع الفاعلية الشعرية التى وضعت

حداً لبدء بيتهـا ونهايته وإذا أردنا أن نذكر طبيعة الزحاف فـى هذه البحور نقول إن رصد الزحاف وتمثله عـلى مستوى البحور المتماثلة أيـسر وأسهل لأن ضابطه محدد حيـث التفعيلة واحدة بـينما يصعب ضابـط الزحاف فى البحور المتـماثلة بمعنى أن زحاف الـبحر المتماثل مكانـه الرقمى ثابت ، أما زحاف الـبحر المركب فسوف يثبت فى تفعـيله ويختلف فى أخرى لاختلاف التفعيلـتين اللتين تكونان بيتًا واحـدًا وسوف نرصد عديدًا مـن الأبيات ممثلـة لكافة الزحافـات لندرك أن الكم الأمثل للبحـور يتيح فى فاعلية الشعر تنازلاً بقدر مـا للصلة الموجودة بين النظام والـسياق أى بين الميزان والمنطوق . ولنبدأ ببحر الرجز .

وصورته المثلى الإيقاعية التى وصلت إلى حد التنظير . موزونها التام :

دار لسلمى إذ سليمى جارة[1]   قفر ترى آياتها مثل الزبر

دا رن لسلـ مى إذ سلى مى جا رتن
مس تف علن مس تف علن مس تف علن
قف رن ترى آ يا تها مثـ لز زبر
مس تف علن مس تف علن مس تف علن

والموزون المزاحف بيته[2]

مقتحما على المكان الأهول   يخال طول البحر عرض الجدول

مق ت حمن علل م كا نل أهـ ولى
مس تِ علن متف علن مس تف علن
يخا ل طو للـ بح رعر ضل جد ولى
متف علن مس تف علن مس تف علن

---

(١) الكافى ، ص ٧٧ .

(٢) شرح ديوان المتنبى ، جـ ٢ ، ص ١٤٧ .

ومكان التغيير أو المزاحفة هو ما وضعنا عليه العلامات (X) ونحن نلاحظ بقاء الوحدات فى حدودها مع نقصٍ ما فيها .

والملاحظ على فاعلية هذا البحر قلة تمام تفعيلاته المثلى وكأن المزاحفة أساس موسيقى فيه لأنها مفرق إيقاعى تبتعد بالرجز حتى لايكون فى مساواة الكامل المزاحف إيقاعيًا ، وهذا يؤكد أن المزاحفة تحدث توازنًا موسيقيًا نميز به بحرًا عن بحر . فهذ البحر كثير الزحاف بالرغم من موسيقيته الباقية فكيف ذلك ؟ هل بقاء الوتد المجموع وسيلة يحافظ على موسيقيته بمعنى أن كثرته الواردة أساس الإيقاع وحدها ؟ أعتقد أن ذلك بعض جواب وتفسير يراعى دور الكمية فى الإيقاع الشعرى . ولنا هنا ملاحظة نرى فيها أن تجاور وتدين أو عدة أوتاد أمر مقبول ووارد فى بحر الرجز أو أى بحر يحوى تفعيلته بينما لايكون ذلك التجاور بنفس القبول فى بحور أخرى وإن جاء فمع ورود زحاف قليل الشيوع والاستخدام وذلك كقبول قبض مفاعلن الثانية أو الخامسة فى بحر الطويل .

والصورة المثلى لبحر الطويل يمثلها هذا الميزان الذى عروضه[1] مقبوضة دائمًا على حين يأتى الضرب مفاعلن أو مفاعى أو مفاعيلن وبيته غير المزاحف.

ألّت فحيت ثم قامت فودّعت ... فلما تولت كادت النفس تزهق[2]

ألم مت فحى يتْ ثم م قا مت فودْ دَعتْ

فعو لن مفا عى لن فعو لن مفا علن

فلمْ ما تول لَتْ كا دتنْ نفْ ستزْ هقو

فعو لن مفا عى لن فعو لن مفا علن

---

(١) التصور السابق معناه أن للطويل عروضًا واحدة وثلاثة أضرب . ولقد ذكر الخطيب التبريزى أن الأخفش زاد ضربًا رابعًا وهو المقصود بإسكان اللام مفاعيلْ ، والبيت الذى رواه الأخفش مقيدًا رواه الخليل مطلقًا . الكافى ص ٣٥ .

(٢) ديوان الحماسة ، ص ٩ .

ومزاحفه

فواكبدا من حب من لايحبني ومن زفرات مالهن فناء[1]

فوا	ك	بدا	من	حب	بمن	لا	يحب	بنى
فعو	ل	مفا	عى	لن	فعو	لن	مفا	علن
ومن	زَ	فرا	تن	ما	لهنْ	نَ	فنا	ءو
فعو	ل	مفا	عى	لن	فعو	ل	مفا	عى

والملاحظ على هذا البحر أن مزاحفه فعولن فيه هى الأساس . . . فما بين قبض لها إلى خرم وثلم والخَرْم فى هذا البحر وارد بصورة ليست بالقليلة والقارئ لديوانى الحماسة والمتنبى يجد ما يؤكد ذلك . أما مزاحفة مفاعيلن التى ليست ضربًا أو عروضًا . فكف وقبض يمثلان ندرة فى الاستخدام ؛ لأننا لو استخدمنا قبضها فإن تواليا للأوتاد يصل بعدها إلى ثلاثة وهو توالٍ لايقبل إيقاعيًا فى بحر يقوم أصلاً على التجاوب وإن كانت هذه الظاهرة واردة فى ديوان طرفة بن العبد سبع مرات . وبعض ما يرد من قبض أو كف يمكن إكماله إنشاديًا بإشباع الحركة .

أما الكامل فمتعدد الأطوال حيث يأتى تامًا ومجزوءًا والجزء له تصورات مختلفة باعتبار نهايته وصورته المثلى :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وبيته :

وإذا[2] صحوت فما أقصر عن ندى وكما علمْت شمائلى وتكرَمى

وإذا	صحو	ت فما	أقص	صرعن	ندى
متفا	علن	متفا	علن	متفا	علن
وكما	علم	تشما	ئلى	وتكرْ	رمى
متفا	علن	متفا	علن	متفا	علن

(1) ديوان مجنون ليلى ، ص ٤١ .

(2) الكافى ، ص ٥٨ .

أما مزاحفة فبيته[1]:

حلو التثنى والثنايا لم يزل لى منهما العسّال والمعسولُ

حلْوتْ	تثنْ	ني وث	ثنا	يا لم	يزل
متْفا	علن	متْفا	علن	متفا	علن
×		×		×	

لى	من	همل	عس	سا	لولْ	معْ	سو	لو
متِ	فا	علن	متِ	فا	علن	متِ	فا	عل
×			×			×		

والملاحظ على هـذا البيت المزاحف أنه صورة مثـالية لبحر الرجز فـفاعلية الموزون قَرُبَتْ من مثاليـة الميزان دون ارتباط بين الموزون وميزانه وقـد علمنا أنه من النـادر أن يأتى الرجـز غير مزاحف فـزحافه تفريـق له عن صورة الـكامل المزاحفة كلية ؛ وهنا ندرك ملاحظة فى الكامل أنه من النادر أن يخلو بيت من المزاحفة . كـما أنه من النادر أيضًا أن يزاحـف بيت كله والملاحظ فـى الكامل مزاحفًا وغير مزاحف ثبات العد لما يسمى بالوتد المجموع .

أما بحر البسـيط . . فمع إتيانه تامًا فإن عروضـه لازمة الخبن وليس الخبن بلازم إذا جاء مجزوءًا وبيته الكامل يوحى بالـتجاوب أما بيته المجزوء فليس فيه إلا التركيب والتجاوب فى تفعيلـة واحدة فقط وهذا نموذج لبيت كامل خال من المزاحفة .

يا حار[2] لا أرمين منكم بداهيةٍ لم يلْقها سوقة مثلى ولا ملكُ

يا	حا	رلا	أر	مين	من	كم	بدا	هيتن
مس	تف	علن	فا	علن	مس	تف	علن	فعلن

لم	يل	قها	سو	قتن	قب	لى	ولا	ملكو
مس	تف	علن	فا	علن	مس	تف	علن	فاعلن

---

(١) ديوان أبى الفضل بهاء الدين زهير ، ص ١٦٠ .

(٢) الكافى ، ص ٣٩ .

وبيته[1] المزاحف

لقد خَلَتْ حِقب صروفها عجب فأحدثت عبرًا وأعقبت دولا

ل قد	خ لت	حقبن	صرو	فها	عجبن
متف	علن	فعلن	متفْ	علن	فعلن

فأح	دثتْ	عبرن	واع	قبت	دولا
متف	علن	فعلن	متفْ	علن	فعلن

والواضح هنا كثرة الأوتاد وتواردها ثنائية . ومن ملاحظاتى فى ديوان المتنبى وديوان طرفة وكذلك الحماسة وجدت أن التفعيلة الأولى والثانية إذا زُوحفتا فإن الثالثة من النادر أن تزاحف ؛ وعلى هذا فوجود بيت مزاحف كله أمر نادر الوجود . ومن النادر أيضًا البدء بطىّ هذا البحر أى بِمُسْتَعِلن ؛ لأننا نكون قد قبلنا هذا التتالى /٥ ///٥ ///٥ ؛ أى وحدتين من نوع الفاصلة الصغرى وحين تكون المحافظة على التفعيلة الثالثة مستفعلن فلعل ذلك تعويض لنقص وارد وراءها .

أما الوافر :

فإن تمامه لايتعدى فى الفاعلية الشعرية غير ست تفعيلات ينقصها أو يعتريها ما يسمى القطف وفيه تحول تفعيلة مفاعلتن إلى مفاعلْ ، وتحول إلى فعولن لدى دارس العروض وإن كنت أرى إبقاءها مفاعلْ ؛ ليُعْلَمَ أننا فى إطار بحر متماثل النغم لامركبه لأنه لاعلاقة بين فعولن ومفاعلتن ولنا فى الدائرة ما يؤكد تصور مفاعل حيث فعولن ليست وحدة تدور على قطر دائرة الوافر والكامل . هذا البحر له عروضان وثلاثة أضرب ونحن نسجل الآن أكبر صورة مثالية له ومقابلها المزاحف ومن مثاله التام[2]:

---

(١) الكافى ، ص ٤٤ .

(٢) شرح ديوان المتنبى ، جـ ٢ ، ص ٤٣٧ .

أغار من الزجاجة وهى تجرى على شفة الأمير أبى الحسين

وتقطيعه :

ا غا رعلز رجا جتوهْ يتجرى
مفا علتن مفا علتن مفاعلْ

على شفتل أمى رِأبِلْ حسينى
مفا علتن مفا عَلتن مفاعلْ

ومزاحفه :

أقول[1] لها وقد طارت شعاعا من الأبطال ويحك لن تراعى

أقو للها وقد طا رت شعا عا
مفا علتن مفا علْ تن مفا علْ

منل أب طا ل وى حك لن ترا عى
مفا عل تن مفا علتن مفا عل

ويلاحظ هنا ثبات كم الوتد المجموع مع تغير فى الوحدة (الفاصلة الصغرى) بتحويلها إلى ما يساوى سببين وذلك ما يسمى مزاحفة العصب ، وزحاف العصب هو الزحاف الوارد والمقبول إيقاعيًا . وهناك زحاف العقل وفيه تتحول مفاعلتن إلى مفاعلن ولـه بيت لدى العروضيين لاأرى قبولاً له فى إطار الوافر وهو :

منازلٌ لفرتنا قفار كأنما رسومها سطور[2]

وكل تفعيلاته مفاعلن ؛ فلماذا إدراجه ضمن الوافر إليس أولى به أن يدرج فى إطار الرجز وقد وجدت له بعض التفعيلات فى ديوان المتنبى ؛

(١) ديوان الحماسة ، جـ ١ ، ص ٣٠ .

(٢) الكافى ، ص ٥٥ ، العقد ، جـ ٥ ، ص ٤٨١ .

ومعنى ما سبق أن عـقل مفاعلتن أمر نادر . والندرة هنا دلـيل على أنه مكروه إيقاعيًا فـى الوافر ؛ لأننا لـو قبـلناه فى تفعيلات الـبيت كلها لكان رجـزًا كما قلت .

أما ما يسمى النـقص بأن تتحول مفاعلتن إلى مفاعيـل فهذا أيضًا لايتصور اعتبار الكم فيه وليكن بيت العروضيين مصداقًا لهذا الحكم :

لسلامة[1] دار بحفـــيرٍ كباقى الخَلَقِ السَّحْقِ قفارُ

فهذا البيت آتٍ على هذا التصور :

مفا عى ل مفا عى ل مفاعل . وهنا نجد تركيبًا ليست فيه قدرة تحافظ على إيراد نسب زمنية محددة وذلك ما يمثل تصور الإيقاع هكذا :

مفا عى لمفا عى لمفا عل

وتبقى مزاحفات الـتفعيلة الأولـى والتى تأتى فاعلـتن مفعولن وهذا قصم لها . وتـأتى فاعْلَتّ وهذا عقـص لها وتأتى فاعـلن وهذا جمم لهـا وكل هذه تغييرات سوف تدرس في مكانها عند دراسة ما يُسمى الخزْم .

ونأتى إلى بحـر المديد وهو ثمانية أجـزاء حسب الدائرة لكن الإطار الـكبير المستخدم لايزيد عن جعل البيت ست تفعيلات .

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

ونموذجه الكامل غير المزاحف :

بالبكر[2] انشروا لى كليبًا يالبكر أين أين الفرارُ

وتقطيع وحداته

(1) العيون الغامزة ، ص ٦٠ .

(2) الكافى ، ص ٣١ .

يا لبك رن ان شرو لى كلى بن
فا علا تن فا علن فا علا تن

يا لبك رن أى ناى نل فرا رو
فا علا تن فا علن فا علا تن

وقد وجدنا أن هذا البحر يمكن إدراجه فى إطار بحر الرمل .

ومن زحف هذه التفعيلات نعلم أنه يلحقها ما يُسمى الخبن والكف والشكل لكن لكل ذلك إحكام خاص سيظهر حين عرضنا لما يُسمى بظاهرتى المعاقبة والمراقبة حيث مكان الزحاف منوط بحكم خاص .

ومن أبياته المزاحفة قول طرفة بن العبد[1]:

أشجاك الربع أم قِدمه   أم رمادٌ دارسٌ حمَمه

وتقطيعه :

أشجا كر رب ع أم ق دمه
ف علا تن فا علن ف علن

أم رما دن دا رسن حممه
فا علا تن فا علن فاعلن

والملاحظ على هذه القصيدة التى تبلغ أربعة وعشرين بيتًا لطرفة أن عروضها محذوفة مخبونة وضربها كذلك وأن فاعلاتن قد زُوحِفَت بالكف إلى فاعلات ست مرات وقد زُوحِفَت خَبْنًا وكفًا مرة واحدة (فعلات) والجدير بالملاحظة التزام فاعلن بها فلم تأت فعلن مرة .

أما المنسرح فإنه من البحور المركبة التى استخدمت فيه التفعيلة مفعولات مفروقة الوتد وضرب هذا البحر بعيدًا عن الدائرة فى صورته الكبرى مطوى

(١) ديوان طرفة بن العبد ، ص ١٤٨ .

أبدًا ومعنى ذلك أن زحاف ضربه لازم ؛ ومن هنا يأتى على هذا النحو التام الذى بيته[1]:

إنَّ ابن زيد لازال مستعملاً للخير يفشى فى مصره العرفُا

وتقطيعه :

إن بن نزى دن لا زال مس تع ملن

مس تف علن مف عو لات مس تف علن

لل خى ريف شى فى مص ر هل ع رفا

مس تف علن فعـ عو لا ت مس ت علن

والمزاحفة فى هذا البيت مطلوبة لـضرب ذلك التوالى لوحدات السبب فلو فرضنا تمامًا لوحداته لكان المنظور كالآتى :

مس تف علن مف عو لا ت مس تف علن

فإن تواليا للوحدات يصل به إلى هذا الحد : مف عو لا ت مس تف ؛ أى إلى خمسة أسباب يقطعها متحرك وذلك إذا رفضنا متوالية النطق (لات) المسماة بالوتد الفروق ومن هنا فنحن نلاحظ أن مفعولات غالبًا ما تزاحف إلى مفعلات وأن مستفعلن طُوِيَت فى الضرب دائمًا أى مستعلن وبذا يكون التصور :

مف علا ت مس تعلن

ويقابلنى فى ديوان الحماسة بيتان فى وزنهما غرابة : الأول :

قاتلى[2] القوم ياخزاع ولا يدخلكم من قتالهم فَشَلْ

وغرابة الأمر أن مستفعلن الأولى جاءت تفعلن ولعلها فقاتلي والبيت التالى كسابقه وهو[3]:

من رأى يومنا ويوم بنى التَّيم إذا التف صيقه بدمه[4]

(١) الكافى ، ص ١٠٣ .

(٢) ديوان الحماسة ، ص ٤٧ ، جـ ١ .

(٣) ديوان الحماسة ، جـ ١ ، ص ٤١ .

(٤) هذا مقصود الخزم الذى يدخل متفعلن المحذوفة حيث يحذف متحرك الوتد المجموع .

فقد جاءت مستفعلن الأولى متفعلن أيضًا وهامش هذا البيت يقول صاحبه فيه : من رأى على معنى يامن رأى وهو تام الوزن لأن البيت من المنسرح . والمدرك لهذا البيت يجده قد تحول إلى صورة من صور الخفيف . وتلك مسألة واردة لأن فرق الوتد موطنه واحد مع التصورين . والبيت الأول أيضًا لو تصورنا نقصه لأمكن جعله من الخفيف .

وفى بحر الهزج الذى تفعيلاته مفاعيلن ، نجد أن الجزء أساس فى وروده وهذا مخالف للنظام وتلك صورته الموجودة حين يأتى مجزوءًا وبيتها[1]:

عفا من آل ليلى الشهب فالأصلاح فالغمرُ

والتقطيع :

عفا	من	آ	للى	لشى	شهـ
مفا	عى	لن	مفا	عى	لن
بفل	أم	لا	حفل	غم	رو
مفا	عى	لن	مفا	عى	لن

وإذا زُوحِفَ هذا البحر فإن من زحافه القبض والكف أى كل ما حدث لمفاعيلن فى الطويل ويجوز فى تفعيلته الأولى الخرم وهو مكفوف يكون الخرم خرمًا وأن قبض يكون الخرم شترًا .

وتلك صورة لتصور زحافين له : القبض والكف .

والكف يمثله هذا البيت من ديوان طرفة[2]:

ألا باء بى الظبى الذى يبرق شنفًا

وهى مفاعى ل مفاعى لن مفاعى ل مفاعى لن

(١) الكافى ، ص ٧٣ .
(٢) ديوان طرفه ، ص ١٥ .

وبيت القبض كما يذكره صاحب الكافى[1] هو :

فقلت لاتخف شيئًا   فما عليك من بأسٍ

فالتقطيع مفا ع لن مفاعى لن   مفاع لن مفاعى لن

ومثله قوله طرفة[2]:

فعِرْقٌ فالرماح فاللوى من أهله قفْرُ

فقد جئ فيه بمفاعلن .

ونحن نلاحظ على هذا البحر أن ندرة صوره وما يحوطه من جزء يوجدان إحساسًا خاصًا بأن الإيقاع الموسيقى بعيدًا عن النظام يجعل هذا البحر قريبًا من الوافر . لقد حاولت الفاعلية الشعرية أن تجعل من زحافات الوافر ما يقربه من الهزج كذلك جعلت مزاحفة الهزج قرينة الوافر وإن كانت قليلة فيه . ألا يمكن أن يكون فى ذلك مبرر لجعله تصورًا من تصورات الوافر ؟ إن فصله وحده يؤكد ندرته حيث لامبرر لندرة بحر من الناحية الموسيقية مادام إيقاعه منتظمًا بينما اعتباره فى إطار الوافر يؤكد كثرته على أن هناك ما يبرر جعله من مجزوء الوافر وهو أن الوافر نفسه لم يردْ مجزوءًا إلا نادرًا ؛ ففى ديوان البهاء لم يعثر على بيت واحد للوافر مجزوءًا برغم كثرة المجزوءات لديه فهل معنى ذلك أن ندرته راجعة إلى الاستغناء بالهزج عنه ! ونحن نلاحظ أيضًا أن زحاف الكف فيه يميز هذا المجزوء حيث يكون خفيفًا مقبولًا[3].

لماذا لانعتبر أن أصل تفعيلاته مفاعلتن ثم سكنا الخامس فصار مفاعيلن . ويمكن أن يحذف السابع بجوار ذلك فتصير مفاعلْت أو مفاعيل . تلك قضية

---

(١) الكافى ، ص ٧٤ وقد ورد البيت أيضًا فى العيون الغامزة ، ص ٦٤ ، ٦٥ .

(٢) ديوان طرفه ١٧٣ .

(٣) راجع نص صفحنا عن بنى ذهل من ديوان الحماسة ، ص ٥ ، ونصًا للبهاء زهير ، ص ٤٠-٤١ زاحف معظم أبياته وجمع فيه بين الكف والقبض فى تفعيلة واحدة فى بيته : ألم يوقظك من ذكر وبالله من سبح ويبدو أن خصوصية الهزج مرتبطة ارتباطا وثيقا بكفه .

تحتاج إلى تأنٍ ولن يَصعَب منها أن هذا من دائرةٍ وذلك من أخرى ؛ فإن منظور الدائرة يحمل فى نظامه قيمًا متحركة تسمح للفاعلية الشعرية أن تجد فيها كينونتها ، وقد بينا أنه لامانع لدائرة ما أن تحمل أكثر مما فيها من بحور .

وبحر الرمل تتعدد صوره ورغم أن الدائرة ترصد كمالاً له يصل إلى تكرار فاعلاتن ست مرات فى البيت الواحد فإن هذا البحر لم يحدث أن جِئَ به تامًا مطلقًا فى عروضه وضربه معًا وها نحن نقدم أكبر إطار له وبيته[1]:

مثل سحْق البرد عفّى بعدكِ الـ　　　قطْر مغناهُ وتأويب الشّمالِ

وتقطيعه :

مث	لسح	قل	بر	دعف	فى	بع	دكل
فا	علا	تن	فا	علا	تن	فا	علا

قط	رمغ	نا	هو	وتأ	وى	بى	شما	لى
فا	علا	تن	فا	علا	تن	فا	علا	تن

ومن مزاحفات هذا البحر الخبن والكف والشكل . وظاهرة المعاقبة واردة فى هذا البحر . وهذا بيت مزاحف له[2]:

فله هيبة من لايُتَرجَّى　　　وله جود مرجّى لايهان

وتقطيعه :

فعلاتن فعلاتن فعلاتن　　　فعلاتن فعلاتن فاعلاتن

والغريب هنا أن البيت جاءت عروضه سالمة تامة فلم يحذف سببه الخفيف كما تصور العرضيون وجوده . والملاحظ على زحاف هذا البحر الشائع أن الخبن أساس فيه حتى لتكاد الصورة المزاحفة تطغى على الصورة المثلى . ولقد أكثر من هذا لبحر البهاء زهير فى ديوانه إكثارًا بإلغاء ، ونحن فى حديثنا عن

(١) الكاف ، ص ٨٣ .

(٢) ديوان الحماسة ، ص ٣٧٣ .

بحر المديد تصورنا إدراجه تحت الرمل ويؤكد هذا أن مزاحفات الرمل هى ذاتها مزاحفات المديد ومحترزات زحافهما بين القلة والكثرة دليل علـى تقاربهما كما أن هناك نصوصًا مجزوءة يـحتار القارئ فى نسبتها إلى أحد هـذين البحرين من ذلك قصيدة :

طاف يبْغى نجـوة   من هـلاك فهلكْ

ومـعارضة لـها للـبهاء زهـير فى ديـوانه ص ١٢٢ وواضح أن الزحـافات الأخرى غير الخبن فى هذا البحر قليلة . أما بحر السريع فهو بحر حسب دائرته مركب حيـث تشكله تفعيـلتان مستفعـلن ومفعولات : الأولى مجمـوعة الوتد والثانية مفروقة الـوتد . ويتكون فى صورته المثلى المفترضـة من ست تفعيلات لاتتـكرر على سـبيل التـجاوب حيث يـأتى مكونًا مـن مستـفعلن مـستفعـلن مفعولات .

ومفعولات هذه لم تأت بصورتهـا هكذا مطلقًا - لاعروضًا ولاضربًا - فإن أكبر صورة لهذا البحر رغم تعدد صوره لايكتمل عروضها ولاضربها وهى :

أزمان[1] سلمى لايرى مثلها الـر   راؤن فى شامٍ ولا فى عِراقْ

وتقطعيها :

أز	ما	نسل	مى	لا	يرى	مث	لهر	
مس	تف	علن	مس	تف	علن	مف	علا	
را	ؤ	نفى	شا	من	ولا	فى	عرا	قْ
مس	تف	علن	مس	تف	علن	مف	علا	ن

والملاحظ هنا أن فرق الوتد المفترض فى التفعيلة لا استخدام له من الناحية الإيقاعية ومن ثم لاحسبان له فلماذا تـصور التركيب والانفراد ! إننا قد تصورنا السريـع صورة من صور الـرجز وإذا كانت حجـة فرق الوتد قائـمة علينـا فإن

(١) الكافى ص ، ٩٥ .

انعدامه فى صوره الشعرية تجعل منه حجة غير مؤكدة فى هذا البحر على وجه الخصوص . وها نحن مرة أخر نقف من حدود النظام وقفة تجعل فيه الفاعلية الشعرية المتصلة بالواقع ذلك النظام غير مطابق فى بعض الأحيان للواقع وهذا فرق ما بين النظام والسياق . وهو فرق طبيعى لاغبار عليه ولايقلل من شأن النظام العروضى أو الدوائر .

وزحافات هذا البحر هى زحافات البسيط والرجز أى الخبن والطى . ويضاف زحاف جار كالعلة خاص به وهو الكشف لاتصاله بما يسمى الوتد المفروق ، وكذلك يضاف إليه زحاف لازم هو الوقف . والملاحظ أن زحافات عروضه وضربه من قبيل الزحافات اللازمة فليس أمامنا إذن إلا رصد هذا البحر بصورة داخل الرجز وذلك إلى أن تتأتى لنا تفعيلة مفعولات فى قافية وهذا أمر غير طبيعى إذا اعتبرنا عروضه وضربه - دون تدوير - مكان وقفه ؛ لأننا لانحسن الوقف على متحرك إلا على سبيل التدوير .

ومن أبياته المزاحفة مايلى[1] :

كلهم أروغ من ثعلبِ   ما أشبه الليلة بالبارحه

وتقطيعه :

كل ل همو أر و غمن ثع لبِ
مس ت علن مس ت علن فا علن

ما أش بهل لى ل تبل با رحه
مس تف علن مس ت علن فا علن

إحساسنا إذن ببحر السريع لايمكن أن يشكل من خلال مسمى الوتد المفروق لعدم وجوده فيما ورد له من صور فى شعر العرب .

(١) ديوان طرفة ص ٣٦ ، وتلك القصيدة نموذج لمزاحفة السريع ونماذجه فى بحر السريع كثيرة فى الأبيات التى وردت له .

أما بحر المتقارب فهو من البحور التى تفعيلاتها خماسية مكررة وأكبر وجود لهذا البحـر أن ترد تفعيلاته ثمانى مـرات فى البيت كله هذا التصـور الكامل له وجود فى الشعر وبيته[1]:

فأما تميم تميم بن مرٍّ   فألفاهم القومُ رَوبى نياما

فأم ما تمى من تمى مب نمر رن

فعو لن فعو لن فعو لن فعو لن

فأل فا همل قو مرو بى نيا ما

فعو لن فعو لن فعو لن فعو لن

ويجوز فيه من الزحاف ما جاز فى الطويل إلا التى فى ضرب البيت الأول والتى يليـها ويجوز فى فعولن الـتى فى العروض الحذف فتصـير فعل[2]. لكن زحافه الواضح هو القبض وهذا كثير فيه مثل قول الشاعر [3]:

أفاد فجاد وساد فراد وقاد فذاد وعاد فأفضلْ

فعول فعول فعول فعول فعول فعول فعول فعولن

والمزاحفـة هنا ثابـتة مع ثبات الـوتد وقد جاءت العـروض كأنها جـزء غير مستـقل بالإيقاع بـينما منـح الضرب رنة الإيـقاع الوحيدة حـيث اكتمـلت فيه التفعـيلة ووقف عليه بالـساكن . ويقابلنـا فى عروض هذا البحر ظاهـرة غريبة مؤداها أن عروضه إذا حـكمت بالحذف وصارت معو فمن الإمـكان عدم التزام ذلك الحذف حيث يـؤتى بفعول موازية لهـا ولذلك شواهد كثيرة فـمن قصيدة للبهاء زهير تكررت هذه الظاهرة حيث يقول فى بيت[4] من أبياتها :

فأودعتها فى صميم الفؤاد   ولم أرض تسطيرها بالذهب

---

(1) الكافى ، ص ١٣٩ .

(2) الكافى ، ص ١٣٤ .

(3) الكافى ، ص ١٣٤ .

(4) ديوان البهاء زهير ، ص ١٦ .

فكيف تسنى أن تأتى تلك المبادلة حيث كان من اللازم إيقاعيًا مجئ فعو لازمة فى عروض الأبيات كلها ؟ هل لأن مزاحفة التفعيلات توجد إحساسًا بالتدوير والاتصال ؟ أو أن ذلك إحساس بأن تحريك المسافات بين الأوتاد فعو نهاية العروض وفعو بداية الشطر الثانية يجوز تحريكًا ما إذا افترضنا إحساس ما يسمى بالتدوير ؟ ربما جاز ذلك ولكن تلك مسألة يجب دراستها فيما يسمى بعد بالتردد الشطرى والقافوى .

ويأتى بحر المتدارك أو المحدث وهو معكوس دائرة المتقارب وبيته[1] الأمثل :

جاءنا عامر سالمًا صالحًا بعد ما كان ما كان من عامر

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

وزحافه الكثير هو الخبن لتتحول كل هذه التفعيلات إلى فَعِلن غير أن ما يوحى بالغرابة فيه أن تسكن عينه بعد خبنه ليصير فعْلن فعْلن وهو ما يسمى بركض الخيل والغرابة مردها أن رصد البحر على هذا الأساس إنما هو مخالفة لقيمة موسيقية هى كراهية توالى الوحدات وقد توالت الأسباب الحقيقية إلى حد كبير فهل يمكن أن يكون وقع المنشد محركًا لساكن من هذه السواكن . هل هناك قيمة أخرى كالنبر تُحدد من إيقاعه ؟ لعل فى ذلك بعضًا من جواب .

ونأتى إلى بقية البحور تلك التى تستخدم قيمة الوتد المفروق فى إيقاعها كوسيلة مميزة لإيقاع هذه البحور وأولها الخفيف وفرق وتده فى مستفعلن . وهو بحر مركب صورته الكبرى :

هل لأهلى ما بين دُرْنا فبادوا لى وحلّت عُلْوِيَّةٌ بالسُّحالِ[2]

ونحن فى الإيقاع نقسم البيت إلى تلك النسب :

---

(١) الكافى ص ١١٨ .

(٢) الكافى ص ١٠٩ .

هل لأهـ لى ما بين در نا فبا دوا
فا علا تن مس تفع لن فا علا تن

لى وحل لت عل وبى تن بسْ سِحا لى
فا علا تن مس تفع لن فا علا تن

وكأن الإيقاع هنا بالوتد المفروق جزء من التغيير الجارى فى التنتنة ؛ أى دَ نْ دَ بين د ن ود د ن وزحافه هنا محكوم بحكم خاص حيث إن فاعلاتن وإن خبنت فى بعض الأحيان مرتبط بالتفعيلة التالية وهو ما سُمىّ بالمعاقبة ، كما أن مستفعلن لفرق وتدها فإن تغييرها سوف يحكم بتصور خاص حيث لايجوز فيها فلايقال مس تع لن لأن (تَع) لن تكون إيقاعًا حاملاً للدَّنَّة حتى نجيز الوتد المفروق حينئذٍ والملاحظ أن مستفعلن فى الخفيف يكثر خبنها فكم من قصائد للخفيف[1] تحول فيها مستفع لن إلى مستفع لن . ولنتصور بيتًا مزاحفًا بالخبن من الخفيف كيف يكون تقطيعه والبيت[2] :

أنا ترْب الندى وربّ القوافى وسمام العدى وغيظ الحسود

وتقطيعه :

أنتر بان ن دى و رب بل قوا فى
فا علاتن م تفع لن فا علا تن

وسما مل ع دى و فى ظل حسو دى
ف علا تن م تفع لن فا علا تن

والتصور هنا دون أن يجعل للوتد المفروق إيقاعه الخاص مع تصور كونه مجموعًا يجعل متالية البيت هكذا :

(١) راجع الحماسة – ديوان المتنبى – ديوان البهاء .

(٢) شرح ديوان المتنبى ، جـ ١ ، ص ٣٠٩ .

ف علا تـن متـف علـن فا عـلاتن . فـانظـر كم مـن الأوتاد المجموعة هنا شكلت الإيقاع وكأننا نراه ف علا تن متف علن فا علاتن

فعلن فاعلن فعولن فعولن

وهذا تشكيل من بحرين فكيف يحس إيقاعه إذا خلطنا بينهما دون أن نراعي ثبات النسبة المترددة !

بقى المضـارع وكذلك المجتث والمقتضب . وكل هذه البحور استخدامها لايتم عن طريق الجزء مما يمكن جعلهـا قطعًا من بحور أخرى تامة ، وكلها أيضًا تستخدم فى إحدى التفعيلات الوتد بـاعتباره مؤسسًا إيقاعيًا . وأول هذه البحور المقتضب وطوله الدائرى مفعولات مستفعلن مستفعلن مـرتين غير أن المستخدم مفعولات مستفعلن فحسب وشاهده في كتب العروض[1].

أقبلتْ فــلاح لها عـارضـان كالبَــرد

والغريـب أن صورته المثلى هـذه مزاحفة حتى ليمكن القول أن المـزاحفة أصل فى إيقاعه ؛ حيث الطى أساس فى تفعيلته .

أق ب لت ف لا ح لها عا ر ضان كل ب ردى

مف ع لات مس ت علن مف ع لات مس ت علن

وفرق الوتد له قيمـة إيقاعية تتبادل مع جمع الوتد فى الـتفعيلة الأخرى . والدكتور عبدالله درويش يعتبره جزءًا من المنسرح مع التوسع فى فهم المجزوء به كما قلنا ؛ أى بحذف التفعيلة الأولـى من الشطر الأول والثانى ، ومما يساعدنا على تقـبل رأى الأستاذ الدكتور عبـدالله درويش أن نفس الاقتطاع محـمل معه فيما بقى زحافه تمامًا فـمفعولات فى المنسرح يغلب مجيئها مـفعلات ومستفعلن ترد فى العروض دائمة مستعلن .

(١) الكافى ، ص ١٣٠ .

والبحر الآخر هو : المجتث وهو أيضًا بعيد عن أصله الموجود له فى النظام فعلى حين تكون الدائرة من ورود مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مرتين فإنه لم يأت إلا مجزوءًا وله عروض واحدة ضربها مثلها ومنها[1] :

البطن منها خميص والوجه مثل الهلال

وفرق الوتد فى مستفع لن ؛ ومن ثم فالتقطيع هكذا :

ال بطن من ها خمى صن ول وجه مث لل هلا لى
مس تفع لن فا علا تن مس تفع لن فا علا تن

وحين يتحور جزء من الخفيف على التوسع ف مفهوم الجزء كما يرى الأستاذ الدكتور عبدالله درويش فإننا ندرك قيمة الجزء المراد بها الاقتطاع فحسب كما فعلنا مع تحور المقتضب من المنسرح ؛ وهنا أرى أن هناك فرقًا بين اقتطاعين : اقتطاع من أول بيت فى التفعيلة واقتطاع من الآخر سوف أبينه مباشرة بعد الحديث عن المضارع ، أما زحاف المجتث فكثير منه زحاف الخفيف بمعنى أن تخبن كل من مستفع لن وفاعلاتن ويمكن الكف والشكل أيضًا وكلها زحافات لاتغير من رسم الوتد المفروق فى التفعيلة . كثير من المزاحفات إذن تُقَرِب ذلك البحر من قرينه الخفيف .

ونأتى إلى آخر بحورنا هنا وهو المضارع وأصله الدائرى مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن مرتين وفرق الوتد موجود فى فاع لاتن ولم يستعمل إلا مجزوءًا وأكبر صورة له فى الجزء لم تخل من المزاحفة[2].

دعانى إلى سعاد دواعى هوى سعاد

والتقطيع :

دعا نى ء لى س عا دن دوا عى هـ وى س عا دن
مفا عى ل فاع لا تن مفا عى ل فاع لا تن

(1) الكافى ، ص ١٣٣ .
(2) السابق ١٣٧ .

والزحاف المنوط بهذا البحر ذو قضية ترتبط بما يُسمَى المراقبة ويمكن فيه القبض والكف والخرب وكلها تغييرات تطرأ عل مفاعيلن أما تغيير فاعلات فيما يخص وتدها فأمر غير وارد وذلك يؤكد الحفاظ على قيمة الوتد المفروق مؤسس الإيقاع فهو فى القيمة وعدم التغيير كالمجموع فى هذه التفعيلة . ونعود مرة أخرى إلى تصور الاقتطاع من البحور وتصور الجزء على هذا الأساس فأقول إن الاقتطاع وهو ذو اعتبار كمي يرد فى رأى على الصور الآتية :

أ) اقتطاع من البحور المتماثلة : وهنا لافرق أن تقطع من الأول أو الآخر على حسب منظور الدائرة والنظام إذا أمكن ذلك ؛ غاية الأمر أننا نفضل الآخر باعتبار ما يحصل للعروض والضرب من تغييرات لها أساسها الموسيقى ولنتصور بحراً كالكامل يقتطع منه مجزوءاً أو الرجز .

فالرجز : مستفعلن مستفعلن مستفعلن

إن شئت كان الاقتطاع من الآخر مستفعلن مستفعلن

أو من الأول مستفعلن مستفعلن

والزحاف قابل لأى تصور من التصورين ولن يكون هناك من فرق موسيقى على أساس الاقتطاع لأن الكتلة التى يبدأ بها الإيقاع لم تتغير وهى مستفعلن .

ب) اقتطاع آخر لمجوزه نحن وله مدلوله من إمكان التغيير فى تفعيلة العروض والضرب مما يخرجها دائمًا عن نظام الدائرة وهذا ليس باقتطاع وإنما هو تغيير فى مكان إيقاع خاص بالعروض والضرب وذلك ما جعلنا نفهم أن السريع من الرجز وأن المديد من الرمل وصورة الاقتطاع بهذا المفهوم تأتى على النحو التالى :

الرمل : فا علا تن فا علا تن فا علاتن

المديد : فا علا تن فا علن فا(تن) × علاتن

والمديد هنا على أساس من حذف أول التـفعيلة الأخيرة ومن هنا ندرك أن المديد ما هو إلا فاعلاتن فاعلاتن علاتن .

الرجـز :	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن
السريع :	مستفعلن	مستفعلن	× تفعلن

والأمر هنا كسابقه تمامًا .

هذا اقتطاع أوحت بـه الدائرة لكن على أساس من أن التـحوير قرين التفعيلة الأخيرة التى هى عروض وضرب وكأنما المديد والسريع من نتاج الفاعلية الشعرية لبحرى المديد والرجز . وقد يقال بأن الاقتطاع فى أول التفعيلة الأخيرة لابدايتها مخالف للاتزان الموسيقـى الذى يأتى حين يكون الاقتطاع أخيرًا ورأيى أنه لافرق مادمنا قد التزمنا بذلك الاقتطاع فى كل أبيات القصيدة .

جـ) أما الاقـتطاع الثـالث فهو مـا أدركه الأستاذ الـدكتور عبـدالله درويش كأن تقتطع المجتث من الخفيف والمقتضب من المنسرح على هذا الأساس .

الخفيف :	فا علا تن	مستفع لن	فاعلاتن
المجتث :	×	مستفع لن	فاعلاتن
المنسرح :	مستفعلن	مفعولات	مستفعلن
المقتضب :	×	مفعولات	مستفعلن

والاقتطاع هنا وارد على أساس من الاعتبار الكمى الكبير لكن بى إحساسًا موسيقيًا يجعلنى أحسب أن الجزء هنا غـير مساوٍ إيقاعيًا للجزء الوارد فى الصور السابقة حيث هناك ندرك أننا أمام نغم متـماثل أساسه تكرار تفعيلة واحدة البدء فيـها مـن نـوع واحـد أمـا هنا فيـوجـد خـلاف بين الصـورة التامة والـصورة المجزوءة ، فـعلى حـين يبدأ إيـقاع التـام بوحـدات مستـفعلـن وفاعلاتـن فإن المجزوءات لايرد فى بدئها هذا الإيقاع وهذا مـاجعل الدائرة فى نظرى ترى هذه البحور المجزوءة مستقلة عن تلك البحور التامة لما بينهما من تباين موسيقى ومن

ثم فلاجود لتصور الجزء لأن الجزء ليس إلا اقتطاعًا لكم وطول موسيقى وليس اختلافًا فى النغم .

د) بقى اقتطاع أخير وهو الاقتطاع من المركبات المتجاوبة كالبسيط وهذا الاقتطاع يجب أن يظل فى خصوص النهاية وإلا لتغير الوقع تمامًا بين التمام والجزء ولم تكن بينهما أدنى صلة فبحر البسيط :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

لو جزأنا منه كان الجزء بحذف

الآخر مستفعلن فاعلن مستفعلن

ولايمكن تصوره أول وإلا لكان :

مس × فاعلن مستفعلن فاعلن

وهنا تتحول الصورة إلى مس تفعلن مستفعلن فاعلن . وهى صورة تحيل جزء البسيط إلى إيقاع خاص بالرجز والسريع . فيبعد ذلك الإيقاع عن شبهة التركب نهائيًا .

والآن ماذا نخرج به من العرض السابق لتصورات الكم على أساس من الوحدة الصغرى والتفعيلة والبيت تامًا كان أو غير تام ؟ ماذا نخرج به على أساس من قيم اقتطاعه وورود المزاحفات عليه تلك التى تغير أحيانًا من شكل وحداته وتنوعه بعض الشئ من تفعيلاته . إن الكم كما قلنا وحدات منسقة تراعى فى نسب ومقادير ليست حرفية تمامًا ولكنها نسبية تجعل من الإمكان تقبل تغييرات كثيرة . ولكن هل يمكن أن يكون الكم بإطلاقه أساسًا لفهم الإيقاع وتفهم الزحاف والعلة ؟ ما أعتقد ذلك ؛ فإن صوره نفسها توحى أنه بحاجة إلى اعتبارات أخرى من المدة والسكتة والتوازن الداخلى والضغط وكلها إمكانات تطور من كينتوته حتى يكون صالحًا لحمل إمكانات الموقع الموسيقى

التى ترتبط بالفاعلية الشعرية والتى هى حياة متحركة تحسب فيها كل الأبعاد من إلقاء المتكلم إلى طبيعة أصواته إلى ما تحمل الوحدات من مرونة بالغة فى تقبل كثير من المتغيرات وجعلها مطلبًا أساسيًا لموسيقاه . لم يعد الكم وحده وإن كان الأساس العام أو الإطار الشامل مفسرًا للإيقاع الموسيقى أو لظاهرتى الزحاف والعلة ، فإن هناك ما يُسمَى بالنبر والتداخل فى الحديث بينهما كبير خاصة أن الكم أساس تصوره الأول الوحدات اللغوية تلك الوحدات هى تصور للغة النبر فيها له وجود مادامت اللغة لغة حديث لغة إيقاع ومن ثم فالنبر به احتمال أن يضيف إلى الكم أبعادًا أخرى لفهم الإيقاع الشعرى . فإلى ذلك النبر ودروه فى تفسير ظاهرتنا كما يبدو من المحاولة الواردة فى الفصل التالى :

الفصل الثانى

النبر ودوره
فى فهم الزحاف والعلة

ربما كان النبر وثيق الصلة بظاهرتى الزحاف والعلة فهو يؤدى دورا فى فهم هاتين الظاهرتين . وحين يحاول البحث بيان دوره فى إيقاع الشعر وتفسير ظواهره فإن مهمة شاقة تقف أمامه فى الوصول إلى كنه ذلك النبر وطبيعته فالنبر فى اللغة العربية موضوع شاق لايزال بحاجة إلى كثير من البحوث ومهما بذل فيه من جهد فإن طلبا للمزيد يعتبر أمرا لازما ونحن نقدر كل الجهود التى بذلت حول رؤية النبر ودوره المؤسس فى إيقاع الشعر العربى . وترجع صعوبة النبر فى تراث العربية باعتباره مفسرا لظواهر الإيقاع إلى أنه حديث الوجود فى لغة باتت وليدة المشافهة فى مراحلها الأولى ولم يستطع التدوين أن يحصر ما بها من قيم صوتية تعتمد فى أساسها على النبر والتنغيم ولولا جهد المستشرقين من خلال درسهم للغة القرن السابع عشر لما كان للنبر فى العربية ما يحدده على المستوى العلمى .

أن فهمنا للنبر الشعرى - وإن كنا نقرر بدءاً الفرق بينه وبين النبر اللغوى - يعتمد فى أساسه على ما فى اللغة من ظواهر صوتية لأن الميزان كما سبق أن رأينا صورة لغوية تحاول بفاعليتها أن تطابق اللغة المنطوقة ولأن للإيقاع قدرة على تنظيم هذه اللغة فنحن بحاجة إلى معرفة النبر اللغوى وما يقرب منه من ظواهر صوتية كالتنغيم فى تراثنا العربى . وسؤالنا الآن : هل كان بإمكان لغة كالعربية أن تتقبل ظواهر فى لغتها كالنبر والتنغيم بأن تعى دورهما المؤسس فى دلالات هذه اللغة ؟ وإذا كان هناك ثمة إجابة فإن من السهل أن نتقبل النبر مفسرا لظواهر إيقاعية ليست بالبعيدة عن الظواهر اللغوية . ونحاول الآن الإجابة عن إمكان تصور النبر وكذلك التنغيم فى تراث العربية ولافرق فى البحث مطلقا عن وجودهما معا فإثبات ظاهرة منهما فى العربية تأكيد لإثبات الأخرى . وحول النبر نقول : أنه مهما تعدد تعريفات المحدثين للنبر اللغوى فإن السمة الأساسية التى تحويها تلك التعريفات هى الوضوح . فالنبرة « إشباع مقطع من المقاطع بأن تقوى أما ارتفاعه الموسيقى أو شدته ومداه أو عدة عناصر

من هذه العناصر فى نفس الوقت وذلك بالنسبة إلى نفس العناصر فى المقاطع المجاورة »[1] وهو نشاط فى جميع أعضاء النطق فى وقت واحد والمرء حين ينطق بلغته يميل عادة إلى الضغط على مقطع خاص من كل كلمة ليجعله بارزا أوضح فى السمع من غيره من مقاطع الكلمة . وهذا الضغط هو الذى نسميه النبر[2] . والنبر ظاهرة صوتية تصحب مقطعا أو أكثر من مقاطع الكلمة حيث يتمثل النطق بصورة أقوى وأوضح نسبيا .

معنى ما سبق اذن أن النبر وضوح نسبى لمقطع من المقاطع عن المقاطع التى تجاوره فى الكلمة أو الكلمات ونحن حين نبحث عن دور النبر فى تراث العربية القديم وعن تمثله فى أذهان لغوى العرب فإننا لجد الآراء تجمع أو تكاد على أن النحاة والقراء لم يتناولوه فى العربية حيث ظهرت اللغة خالية منه . يقول براجشتراسر « ينبغى أن نوجه نظرنا إلى اللغة العربية خاصة فنعجب كل العجب من أن النحويين والمقرئين القدماء لم يذكروا النغمة ولا الضغط أصلا غير أن أهل الأداء والتجويد خاصة رمزوا إلى ما يشبه النغمة ولايفيدنا ماقالوه شيئًا فلا نص نستند عليه فى إجابة مسألة كيف كان حال العربية الفصيحة فى هذا الشأن »[3] .

فالباحث ينفى وجود النبر بوصفه ظاهرة قاعدية وكذلك ينفى النغمة غير أنه يطلق قولا متعسفا يرفض فيه الظاهرة فى العربية الفصحى وفى شعرها أيضًا حين يقول : « ومما يتضح من اللغة العربية نفسها ومن وزن شعرها أن الضغط لم يوجد فيها أو لم يكد يوجد »[4] . ونحن وإن كنا نقبل عدم إدراك دارسى العربية له باعتباره ظاهرة تحتاج إلى درس وتقعيد فإننا لانقبل نفيه على أنه

---

(١) دروس فى علم أصوات العربية - كانتينو ص ١٥٩ .

(٢) الأصوات اللغوية د. أنيس ص ٩٧ .

(٣) التطور النحوى . براجشتراسر ٤٦ - ٤٧ .

(٤) السابق ٤٧ .

ظاهرة صوتيـة كانت تراعى وليست الظـواهر التجويديه للقـرآن الكريم إلا تمثلا صوتيا للقراءات تراعى فيه قيم النغمات من مد إلى قلقله إلى غنة إلى آخر هذه الظواهر التجويدية .

ويتفق البـاحثون المحدثون[1] مع براجـشتراسر علـى أن لغويى الـعرب لم يهتمـوا بالنبر ومن ثم لـم تنشأ له قواعد بالـرغم من وجوده حقيقـة واقعة فى تركيب اللغة ونظامها ويجب أن نذكر أن هذه المحاولات لدراسة النبر فى العربية إنما قامـت على أكتاف المـستشرقين استيحاء من استـعمال الأدباء المصـريين فى القرن السابع عشر إذ يقول فليش : « أما الـقواعد المقررة فى النحو العربى عن مكان نبر الكلمة فإنها لاترتكز على تـقليد قديم إذ يبدو أنها كانت مبتوحاة من استعمال الأدباء المصريين ، استوحاها المستشرقان : كيرستن Kirston وآربنيوس Erpenius فى بداية القرن السابـع عشر . فمعرفتنا لنبر الكلـمة فى العربية اذن معرفة حديثة »[2] .

ويقول كانتينو مؤكدا ذلك : « ويبدو حـسب ما بينه مايار لامبار فى المجلة الآسيوية ١٨٩٧ (من ص ٤٠٢ - ٤١٣) : أن المـستشرقين كرستن ولربانيوس قد استلهما تلك القاعدة من سماعهما للمثقفين المصريين فى أوائل القرن السابع عشر »[3] . بداية الـبحث اذن فى هذا الموضـوع والدراسات التى قامـت حوله قرينتا العصر الحديث ؛ وإذا كان من رأى البعض الاتفاق على نفى الدور الذى يقوم بـه النبر فى العـربية فإن ذلك لايـجب أن يكون سببـا لنفى هذه الـظاهرة اللغويـة لأن لها كثيراً من الـدلائل التى تثبـت وجودها على مستـوى الإيقاعين الشعرى والنثرى كما سيتضح بعد قليل .

---

(١) من هؤلاء الدكتور أيوب والدكتور كمـال بشر . راجع محاضرات فى اللغة د. أيوب ص ١٤٥ وعدد المجلة يونيو سنة ٦٦ ص ٤٧ .

(٢) العربية الفصحى هنرى فليش ص ٥٠ .

(٣) دروس فى علم أصوات العربية ص ١٥٩ .

هذا ما كان من أمر النبر فهل كان أمر التنغيم فى تراث العربية كذلك ؟

إن النص الذى أورده برجشتراسر يوحى بذلك تمامًا حين نفى وجود النغمة من أذهان دارسى العربية . ويمكن تعريف التنغيم بأنه[1] ارتفاع الصوت وانخفاضه أثناء الكلام إنه المصطلح الصوتى الدال على الارتفاع (الصعود) والانخفاض (الهبوط) فى درجة الجهر فى الكلام . أنه فى أبسط صوره هو موسيقى الكلام فهذا الكلام مؤلف على أنماط موسيقية لاتختلف عن الموسيقى العادية إلا فى درجة التواؤم والتوافق بين النغمات الداخلية . وتظهر موسيقى الكلام فى ارتفاعات وانخفاضات أو تنويعات صوتية أو ما نسميه نغمات الكلام ؛ إذ الكلام لايلقى على مستوى واحد بحال من الأحوال . إذا كان ذلك أمر التنغيم فهل يمكن أن يكون فرضية إيقاعية نفسر من خلالها ظواهر الإيقاع ؟ لقد وجد التنغيم سبيله إلى الدراسة عند المحدثين من دارسى العربية حيث اتفق هؤلاء الدارسون على أنه يؤدى وظائف كبيرة فى اللغة العربية فى مستوياتها النحوية والصوتية والدلالية [2] .

أن وجود التنغيم قاعدة ورأيا صريحا فى تراث العربية ليس له وجود . ونحن لانستطيع إلا تلمس الظواهر اللغوية التى تثبته أو بتعبير أدق توحى به والصعوبة الماثلة أمام البحث فى إدراك هذه الحقيقة ترجع إلى أن النماذج اللغوية التى وصلتنا نثرا أو شعرا وصلتنا مكتوبة ففقدت بكتابتها عنصر الحياة وأيا ما كان من أمر هذه النماذج والشواهد فإنه لاقيمة لها فى أغلب الأحيان إلا بالنسبة للغة المكتوبة فنحن لانستطيع حتى فى أكثر الحالات مواتاة أن نكون عن نطق لغة قديمة إلا فكرة ناقصة جزئية »[3] . لقد وصلنا التراث العربى مكتوبا ففقد بذلك عنصر المقام الاجتماعى . . ولم يكن لدى العرب نظام للترقيم

---

(١) علم اللغة الدكتور السعران ص ٢١٠ .

(٢) القيمة النحوية للموقع . موقعية التنغيم ص ٨٤ – ٨٥ .

(٣) منهج البحث فى الأدب ص ٩٠ .

كالذى نعرفه الآن . لقد كانت اللغة العربية فى عصرها الأول ككل لغات العالم ربما أهملت أن تذكر الأدوات فى الجملة اتكالا على التعليق بالنغمة فكان من الممكن مثلا أن نفهم معنى الدعاء من قولهم لا وشفاك الله بدون الواو اتكالا على ما فى تنغيم الجملة من وقفة واستئناف ومع ذلك لم يكن ثمة مفرا لمن دونوا التراث من الاحتفاظ دائمًا بهذه الأدوات بسبب عدم وجود ذلك الترقيم أو التنغيم فى الكتابة »[1] .

باتت كثرة من الظواهر اللغوية مرتبطة فى تفسيرها بالتنغيم بيد أن القدامى لم يربطوا هذه الظواهر به ولم يعطوه الأهمية المطلوبة له وصارت بعض تعبيراتهم عنه مدفونة حبيسة لاتقيم أى نظام .

كل هذا يدعونا إلى محاولة رؤية التنغيم وذلك لما لمحناه من إحساس بتمثل هذه الظاهرة فى تراث العربية حيث ألمح إليه بعض الأذكياء من لغويى العرب القدامى .

يقول ابن جنى : « وقد حذفت الصفة ودلت الحال عليها وذلك فيما حكاه صاحب الكتاب من قولهم سير عليه ليل ، وهم يريدون طويل وكأن هذا إنما حذفت الصفة لما دل من الحال على موضعها وذلك أنك تحس فى كلام القائل لذلك من التطويح والتطريح والتفخيم والتعظيم ما يقوم مقام قوله طويل أو نحو »[2] ففى هذا النص إدراك ذكى لحقيقة أن التنغيم يأتى مؤسسا لفهم باب نحوى هو الصفة المحذوفة وما كان تطويع الكلام وتطريحه وتفخيمه وإطالته إلا صورا تنغيميه وعاها ابن جنى فى دراسته للعربية وهو وإن لم يؤسس عليها نظاما كاملا فكفاه إحساسه بها .

---

(١) اللغة العربية معناها ومبناها ص ٢٧٧ .

(٢) الخصائص جـ ٢ ص ٣٧٠ .

تلك إشارة واحدة وهنـك عديد من الإشارات نلمحها خاصـة فى تعريفات النحاة للندبـة والاستغاثة وليس الحديث عن حذف أداة الاستـفهام لوجود دليل يدل علـيها إلا تأكيـدا لكون التنـغيم دليلا مـن هذه الدلائل فلاشـك أن هناك ارتكازا أو ضـغطا تتحـمله الكلـمة صاحبـة الأداة المحذوفة وكأن هذا الـضغط تعويـض وإشارة للمـحذوف وكثيـراً ما كانت النـغمة وحدهـا قرينة دالـة على المحذوف .

التنغيم إذن ظاهرة موجودة والإحساس بـه ظاهر فى تراثنا اللغوى وكذلك النبر الذى يعتبر فى كثير من الأحيان مؤسسا صوتيا للتفريق بين دلالات الكلمة الواحدة فلـيس الفرق بين قولـنا اضرب الولد واضربـى الولد بعيداً عـن الفرق الكتابى إلا فرقا فى مواطن النبر فى الكلمتين وليس الفرق بين الواوين فى قولنا (يدعو محمد) و (الرجال لم يدعوا) إلا فرقا ينبنى فى أساسه على النبر .

وإذا ثبت أن للنـبر والتنغيم وجودا صوتيـا فى اللغة فهل من سبيـل حينئذ إلى تمثـلهما مؤسـسين لإيقاع الـشعر المبنـى أساسًا على إيقـاع اللغة ! إن الـنبر والتنغيم قد أعطيا اللغة دلالات نحوية وسياقية من خلال رؤيتهما الصوتية فهل من الصعب أن تتقبل هذه الرؤية الصوتية ممثلة لرؤية إيقاعية ؟

لاصعوبة فـى ذلك وسوف نرصد الآن عديـداً من المحاولات التى أمكـنها دراسة إيقاع الشعر العربى على أساس نبرى تنغيمى أيا كان مفهوم النبر عند هذه الدراسات لـغويا أو موسـيقيا ، انعـزاليا أو سيـاقيا على أن نـدرك أننا بسـبيل الخروج هنا ولو بـبعض ضوء يفسر ظاهـرتنا التى ندرسها وهـى ظاهرة الزحاف والعلة والجهد الأول فى رؤيـة النبر وتلمس دوره فى إيقاع الشعر الـعربى ينبنى أساسًا على ما بذله المـستشرقون من جهد فى هذا الميدان ولايـغيب عن بالنا أن محاولة المستشرقين فى معظمها تنـبنى على رؤيتين . الأولى : محاولة التمسك بالفهم الإيـقاعى للموسيقـى والأصوات كمبرر لتطبـيقهما على إيقـاع الشعر .

والثانية : محاولة تلمس النبر اعتمادا على فكر علماء العرب فى العروض وما ظهر فى إيقاع الشعر ذاته من قيم يبدو من خلالها دور النبر . وسوف نعرض الآن بعض محاولات المستشرقين وأول محاولة نعرضها هى محاولة فايل تلك التى عرضنا جزءاً منها فى الحديث عن الدوائر حيث اكتشف فايل أن أساس الوزن والنغمة والشعر ليس تتابع المقاطع الصوتية الطويلة والقصيرة فقط - أى الكمية الصوتية - بل هو أيضًا توقيع خاص سماه التوقيع العروضى accent prosdique يحل بالخصوص بالأوتاد المجموعة من التفعيلات فيحدد نغم كل بيت . هذا التوقيع العروضى الخاص بالوتد هو النبر ومن هنا فإن فايل يجعل للنبر دوراً هامًا فى فهم إيقاع الشعر العربى . وكما سبق أن قلنا فإن توقيعه العروضى هذا اختلفت طبيعته حسب كل بحر فأصبح إما صاعداً أو قافزا أو معرقلا أو نازلا وربما كان ذلك التدرج فى التوقيع موحيا بأن اختلاف الوقع الموسيقى ينبنى على قيمة الضغط التى يحملها الوتد والذى كان طبيعيا أن يخصه الضغط لأنه لاتلحقه المزاحفات لأنها تغيير يلحق ثوانى الأسباب . هذا التغيير يكون مقبولاً لعدم إخلاله بموسيقى البيت وذلك لبعده عن مكان التوقيع وهو الأوتاد ولايدفع قولنا إصابة الوتد بالتغيير آخر العروض والضرب ؛ لأن توقيع الوتد خاص بالحشو أما توقيعه أو عدم توقيعه آخرا فتلك مسألة مردها فى رأيى إلى قيمة القافية والنهاية .

فى محاولة فايل تمثل النبر على الوتد يتمثل نبرا نستطيع أن نسميه نبر النظام وذلك لثبات الوتد فى دائرته أو بحره لكنه لم يتمثل إمكانية أخرى للنبر غير نبر الوتد فإن حذف أو تغيير شىء من الأسباب يجب أن يكون له ما يقابله أيضًا فإذا كان نبر الوتد حقيقة يحافظ على النغم الأمثل لموسيقى البيت فإن نقصا فى البيت يجعل قيمة هذا الوتد المنبور غير كافية وحدها لتحقيق هذا الانسجام ومن ثم فنحن بحاجة إلى تعويض آخر فى مكان ثان غير مكان الوتد .

أن ارتباط نبـر فايل بالمثال واضـح من تمثله لنبر الدائرة حيث تـصور عدم تتابع وتدين مجموعين ومن ثم توقيعين متـتاليين وتلك رؤية للنظام . فما بالنا والسيـاق الشعرى يوجـد هذه المتتاليـة فى متفْعلـن ومفاعلن ! لـقد أدرك هذه الحقيقة الدكتور كمال أبو ديب ولكنه أخطأ فى تمثلها حيث يقول : أن « صياغة فايل لقانونه تكـشف انعدام الدقة التى تكررت مرات فيما سـبق حتى ليبدو أنه خاصة أصـيلة فى تحليـله كله حسـب قانونى فايـل لايمكن أن يأتى فى الـشعر العربى التالى :

--- o -- o / --- o -- o / --- o -- o / لأن هذا التتـابع يحوى السببين وبينهما فاصل من العناصر المحايدة [1] .

ونحن نـرى أن اعتراض الدكـتور كمال عـلى كون فايـل لم يضع الـسياق الشعرى فى الاعتبار عند تصور التوقـيع العروضى اعتراض وجيه لمخالفة الواقع لبـعض ما يراه . لـكننا نـرى فى اعتراض الـدكتور كمـال خلطا حـين يرى أن التتابعين (o-- o--) موجودان فى النـظام ذلك لأنه لايرى وحدة إيقاعـية أعمق وأثرى من الـوتد وهى الفـاصلة الكبـرى إذ يتصورها مـقسمة مـن : حركة[2] أضيف إليها وتد مجـموع وقد بينا فى الكمية كيف أن الحركـة هنا لاتقوم بذاتها نغما أو إيقاعا ومن ثم كان الفرق شاسعا بين متوالية متفاعلن ومستفعلن .

ويحاول الـدكتور كمـال أن يعدد فى قـانون فايل أخـطاء أخرى فيـرى أنه يخلط بين ما يسـمى بالمقطع ومكونات الخليل الأسباب والأوتـاد كما يخلط بين المقطع والمتحركات والـسواكن وذلك اعتراض فى رأيى لايسرى على فايل وحده بل على كل من تصـور أن الإيقاع الشعرى مقطعى أو كمى كـما رأينا فى فصل الكمية .

---

(١) فى البنية الإيقاعية ص ٢٧٩ .

(٢) هى عند العروضين مكونه من سبب ثقيل وسبب خفيف وتكوينهم له ما يبرره كما سنرى بعد ذلك .

للنبر دور اذن عند فايل فى تمثل الإيقاع الشعرى ، وإن كان خصوصه بالوتد المجموع مكان التوقيع وتلك رؤية يتطابق فيها النظام مع الواقع وذلك لثبات قيمة الوتد سواء على مستوى المثال أو على مستوى الواقع الشعرى فهو يرى أن السببين لكونهما جزءين غير منبورين فى التفعيلة ليس لهما تأثير على إعطاء الإيقاع صيغته وشكله ، وهما بالتالى معرضان للتغيرات الكمية أى الزحافات أما الوتد فإنه يشكل اللب الإيقاعى للبحر باعتباره حاملا للنبر . . ولعل فايل كما يذكر الدكتور كمال يبنى تفسيره على دراسته للنبر حيث يرى أن كلمة مثل (لقد) لها وظيفة نبريه محدده وهى مطلقة ؛ أى لها هذه الطبيعة النبرية حيثما وجدت وهو يفعل ذلك ليصوغ نتائجه التى بناها على أساس من الوتد ناسيا أن الكلمة شىء والوتد شىء آخر لأن كلمة كمضى هى وتد ومع ذلك فاعتبارها اللغوى يفرقها عن (لقد) ؛ ويرى أبو ديب أن فى ذلك خطأ وله حق إن أدرك فايل ذلك ؛ لأن النموذج مقياس عام والكلمات صور لاحصر لها تنضبط بالمقياس ، ولكم ألم ير الدكتور كمال قبل ذلك أن أساس رؤية فايل راجع إلى دائرة الخليل ومكان الوتد ورؤية الزحاف ! أن ارتباط فايل كان بالمثال أولا ومن ثم جاء انطلاقه منه وقد قال الدكتور كمال أبو ديب بهذا فكيف ينساه فيما اعترض به ! « إنه يقول أن فايل » يتعلق فى تفسيره تعلقا مطلقا بمفهوم النظام المثالى ويقصر دراسته على التفعيلات دون كلمات اللغة . فهو يحاول اكتشاف النبر فى التفعيلة باعتبارها تفعيلة ، أى تتابعا حركيا معينا ، لاباعتبارها تجسيدا لكلمة فى اللغة »[1] .

ها هو الدكتور كمال أبو ديب يقر مرة أخرى أن رؤية فايل بالنموذج هى الأصل بدلا من رؤية كلمات اللغة .

---

(١) فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ص ٤١٨ .

إن ارتباط فايل بمثالية الإيقاع هو الذى جعله يخص الإيقاع النبرى بجزء واحد هو الوتد . ولكن ما نصيب الأسباب إذا حدث لها تغيير أى زوحفت ؟ هل يبقى ضغطها وإيقاعها كما هو ؟ تلك مسألة يتضح أمرها بعد ذلك عند بعض الدارسين [1] .

نحن لاننكر نبر فايل المقرون بالوتد ؛ لكننا نرى أن النبر ليس قرين الوتد وحده وإلا لما أصبح مفسرا لكثير من ظواهر الزحاف والعلة . إن اعتبار النبر على الوتد مؤسسا إيقاعيا للنظام الشعرى أمر مقبول ؛ وذلك لأن التفعيلة وهى وحدة كبرى مؤسسة فى إيقاع البيت تحتاج إلى مركز ضغط وأصلح الأجزاء فيها لتحمل ذلك هو الوتد وهذا يتفق تمامًا مع نظرة القدامى له .

ولكن ما صلة التوقيع الخاص الذى رآه فايل حين يحدث تغيير لهذا الوتد ؟ الصلة لاتبعد عما سجله العروضيون فالعلة تغيير يلحق بالأوتاد التى تحمل ذلك التوقيع ، وهذا أمر يخص الوتد حين يأتى عروضا أو ضربا وذلك اللزوم فى الضرب منوط بنوعية التوقيع فى الوتد تلك التى تدرج بها فايل سابقًا ولاتلزم تلك العلة فى بعض الأوتاد ولكن اللزوم وعدم اللزوم موكول إلى نوع الجزء الذى تقع فيه العلة ، أو بالأحرى إلى نوع التوقيع فإذا كان توقيعا قويا فالعلة لازمة التكرر لامحالة ومن ثم لانعدم أبدًا الوتد الموقع (مفا) فى الطويل ، ولا (مفا) فى الوافر والهزج ولا (فعو) فى المتقارب ؛ بينما البحور الأخرى لايضيرها فقدان الوتد المجموع كفاعلاتن وفاعلن بورودهما فالاتن وفالن ؛ وذلك لضعف التوقيع عن السابق نوعًا ما وتلك نتيجة أدركها اليعلاوى فى فهمه لفايل وكذلك رؤيته لما قاله العلامة بلاشير إذ قال « على عكس الزحافات التى لاتصيب الأوتاد فقط ، فإن العلل تلحق تغييرا بالأوتاد

---

(١) يظهر ذلك فى حديثنا عن رؤية جويار بعد ذلك .

المركبة من ثلاثة أحرف ، على الخصوص وتظهر دائمًا فى آخر المصراع »[1] إلا ان اليعلاوى يحدد الأمر فيقول : إنهما لاتصيب إلا الأوتاد ولكن مع استدراك أساسه هذه القاعدة التى خرج بها اليعلاوى أن تكرر العلة أو عدم تكررها موكول بقوة التوقيع فى الجزء[2] ؛ ومعنى ذلك أن ما يقلل من قيمة الوتد عامة العلل اللازمة أما غير اللازمة فتصيب الوتد إذا لم يكن من النوع الأول القوى عنده ؛ ومن ثم كان قبول التشعيث الوارد فى فاعلاتن وفاعلن وأحسب أن دراسة مثل هذه الظاهرة فى حدود التفعيلة وحدها أمر غير مقبول ؛ لأن هذه الأمور العارضة قرينة ما يسمى بالتردد القافوى .

ذاك دور العلة فما دور الزحاف فيما يمكن أن يستنبط من رأى فايل ؟ لأن الزحاف تغيير يخص ثوانى الأسباب فإن بعده عن الوتد يجعل تصوره أمرا مقبولا لدى فايل لبعده عن مكان التوقيع ومن هنا كان أمر اللزوم فيه حشوا غير موجود ولكننا بذلك ننسى ظواهر أخرى تؤكد حركية أخرى غير الوتد سوف ندركها فى تمثل ما يسمى بالمعاقبة والمراقبة فى بعض البحور .

هذه رؤية فايل التى أدرك فيها دور النبر فى الإيقاع الشعرى لكنه لم يستخدمه مفسرا واضحا لظاهرة الزحاف . وسوف نتابع الرؤى الأخرى التى تقترب تمامًا من هذا الموضوع ولعل ايوالد أول من تمثلت عنده رؤية النبر كما يرى جويار حيث يقول عن ايوالد : إن ايوالد هو أول من أشار إلى أنه لكى يقف المرء على إيقاع أبيات الشعر يلزمه أن يكون قد اعتمد على العناصر المكونة للإيقاع وهو الزمن القوى والزمن الضعيف ، وقرر أنه يوجد فى كل تفعيلة عربية زمن قوى واحد وأحيانا زمنان ؛ وهنا نفهم الدور الذى تلعبه الموسيقى فى التفسير لدى جويار حيث استخدام الأزمان القوية والضعيفة .

---

(١) مشكلة الدوائر الخليلية حوليات الجامعة التونسية ١١٨ .

(٢) مشكلة الدوائر الخليلية - حوليات الجامعة التونسية ١١٨ - ١١٩ .

أن ايوالد لكى يبرهن على ما سبق يقول : إنه حيثما نرى صوتا قصيرا يعوض صوتا طويلا أو العكس فإن ذلك ينتج فى الغالب عن أن القصير او الطويل يقع فى زمن ضعيف وتلك نقطة جيدة إذ يعتبر فيها ايوالد ما يسمى بالتعويض عن طريق التبادل بين الصوتين القصير والطويل فى قيمة زمنية واحدة وهى الزمن الضعيف ومن هنا يمكن أن تمثل هذه الصورة - صوابا كانت أو خطأ - دلالة لتفسير ما يسمى بالزحاف ، وكلام ايوالد رائع فى بابه ويرى جويار أن ايوالد رغم فطنته السابقة لم يستخلص النتائج من قانونه الذى وضعه وأنه لم يهتد دائمًا إلى معرفة الأزمنة القوية ؛ ومن أجل ذلك تسبب فى إيجاد طريقة لتقسيم تفاعيل بعض الأوزان تقسيما خاطئا ومخالفا لتقاليد العرب . فقد احتفظ إلى جانب ذلك بالإشارتين المستعملتين القصير والطويل عند وضع علامات للتفاعيل ولم يستطع بالتالى أن يقدم وزنا دقيقا للتفاعيل والمقاطع التى تتكون منها ولم يستطع أيضًا أن يحدد الإيقاع الحقيقى لها . وهو لم يضع أية قاعدة لمعرفة مواضع الأزمنة القوية ، بحيث لزم المعرفة ذلك أن يأخذ الإنسان فى تقطيع البيت على سبيل التحسن .

تلك فكرة لايوالد يرى فيها جويار[1] نقصا غاب عن ايوالد أن يراه أو أن يقيم بناءً لفهم موسيقى الشعر العربى بما يعتريها من صورها المثالية وما يحدث لها من تغييرات ومن ثم فهى محاولة ألصق بفهم موضوعنا وتفسير كثير من قضاياه وأخص قضايا الزحاف والعلة . وسوف نعرض تلك المحاولة لنرى فيها مدخلا أساسيًا لفهم طبيعة عمل المستشرقين ولنعلم بعد ذلك دور الإضافات

---

(١) يرى أن السرعة فى عمله حالت بينه وبين تحديد عناصر هذه الأوزان الشعرية . . ويرى أن فرايتاغ قد بذل محاولة فى كتابه الضخم الذى خصصه للعروض العربى وإليه يرجع الفضل فى تسجيل الأوزان العربية دواما بالعلامتين المعهودتين للمتحرك والساكن وهى الطريقة التى غلبت إلى أيامنا هذه وتلك التى يرمز فيها إلى المقطع الطويل بـ (-) والمقطع القصير بالرمز (ب) .

والجهود التي قام بها علماء عرب فإلى هذه المحاولة الجادة محاولة جويار [1] .

فى كتاب كامل يصدر جويار فكرته الخاصة برؤية موسيقى الشعر العربى هذا الكتاب مسمى بنظرية جديدة فى العروض العربى وقد صدر فى باريس عام ١٨٧٧ وفيه يقيم المستشرق الفرنسي ستانيسلاسي جويار محاولته ونظريته على أساس موسيقى صرف والنبر الذى يراه له ما يبرره من الطبيعة الموسيقية ، وما قدمه جويار فى كتابه هذا وصفه بأنه نظرية جديدة فلنترك جويار يحدثنا عن نظريته تلك التى تعد تصوراً عامًا لمدى جهد المستشرقين فيما يتصل بتراثنا وما يتصل بأمور ثقافتنا .

يرى جويار أن نظريته التى يقدمها إلى المستشرقين لها ميزة المحافظة على معلومات العروضيين العرب وعدم المساس بها فى الوقت الذى يقع فيه تصورها تحت ضوء جديد . . وندرك من حديثه مدى اعتماده على الموسيقى فى رؤية نظريته حيث يرى أن نظريته تقوم على ملاحظة العلاقات الوثقى التى توحد بين الموسيقى والعروض وذلك بإدراك قيمة الإيقاعات العربية والكشف عن أصولها ، وبيان أن جميع الزحافات التى تطرأ على أجزاء البحور ليست إلا ظاهرية .

وهنا فإنه يعالج قضية الزحاف فى نظريته معالجة صريحة ، ويرى فى نظريته أنها تمد القارئ والباحث بعدد من القواعد التطبيقية التى يصبح من الممكن بفضلها أن نتعرف معرفة يقينية على وزن البيت فى وقت قصير وذلك بالرغم من كل التغييرات الخارجية التى تبدو أنها قد أصابت التفاعيل المكونة للبحر ، وقد أقام تجربته فى معهد الدراسات العليا منذ سنة ١٨٧١ .

---

(١) توصلنا إلى ترجمة وتحقيق لم ينشر بعد لكتاب جويار حيث ترجمه الأستاذ المنجى الكعبى وراجعه الأستاذ عبد الحميد الدواخلى وقد أطلعنى الدكتور سعد مصلوح على هذا المترجم وهو لم يطبع حتى الآن فللمترجم الذى لم أره وللدكتور سعد جزيل الشكر والتقدير .

لقد حاول جويار أن يبين فى بداية بحثه العلاقة التى توحد بين الموسيقى وعلم العروض فأكد أن هذه العلاقة لاينكرها أحد ولايمارى فيها أى إنسان وأن ما وقع تحت يده من دراسة يؤكد ذلك . ولقد وجد لزاما عليه أن يقدم لموضوعه ببعض النظرات العامة التى هى تمهيد لفكرته . إن جويار يرى أن الأصوات الموسيقية توجد مستقلة عن الحركات مع الاعتراف بأن كل صوت موسيقى يصحبه حتما بمجرد أن يمر من الفم صوت لين أى حركة . . ويرى أن الملكة التى لنا فى إطلاق الأصوات الموسيقية بصورة مستقلة عن الحركات تعطى اللغة وسيلة تعبيرية قوية تتمثل فى التغييرات الصوتية . ويضرب مثالا لذلك أداة التعجب (آه) فلو أحدثنا عن طريق التلفظ بها ذبذبة تتكون من صوتين يؤلفان بينهما مسافة الأكتاف أو الطبقة الثامنة أو العاشرة لحصلنا على تغيير صوتى شديد الشيوع يعبر عن الاندهاش ؛ ومن ثم فهو يعتبر ما بعد نبرا مقاميا داخلا ضمن التغييرات الصوتية .

ويرى أيضًا أن القول عن مقطع ما بأنه طويل أو قصير قول غير سديد لأن هذه الاصطلاحات لاتنطبق فى رأيه إلا على الحركات وحدها وهو لو استخدم طول المقطع أو قصره فإنما يعنى بذلك مدى الحركة التى تحتويها هذه المقاطع ، ويحاول أن يجد تركيزا فى بحثه على مدى نسبة الحركات الطويلة إلى القصيرة ويسجل الظاهرة الطبيعية التى تدين لها هذه الحركات بالوجود ، ومن هنا يصل إلى دراسة أكبر العناصر أهمية فى الكلمة ويقصد به النبر الذى يراه ذا تأثير كبير .

ويرى جويار أن غالبا ما تتضاعف الحركة الواقع عليها النبر (الارتكاز) تحت تأثيره وتولد حركة جديدة دون أن يفسر هذا بتعويض نطقه بأخرى . وفى أحيان أخرى تتسبب الحركة القوية فى مضاعفة الصوت الساكن الذى يليها ، ويرى أن دراسة هذه الظاهرة العجيبة لها أهمية كبرى لأنها تبين إلى أى حد

يتحكم الإيقاع فى كلمات اللغة . وفى رؤيته تلك إدراك لمسألة هامة وهى التعويض الذى يشكل تفسيرا لما يسمى الزحاف كما يعطى فى هذه الرؤية أن الإيقاع يحكم اللغة ويشكلها بحسه وهذا قول سديد ؛ لما ندركه من فرق بين لغة الشعر ولغة النثر ، ويجد جويار أن بإمكانه أن يعبر عن تلك الظاهرة اللغوية بالقانونين التاليين :

(١) عندما تكون فى كلمة نطقتان أولاهما يقع عليه الارتكاز ، فإنهما يجب أن تستغرقا وزنا بين زمنين أو نصف وزن من أربعة أزمنة . وأنه يمكن أن تنمو فى أثر الحركة القوية نطقة جديدة مدتها نصف زمن وهذه النطقة تتكون تارة من مضاعفة الحركة القوية وطورا من مضاعفة الصوت الساكن الواقع فى أول المقطع التالى .

(٢) عندما تتوالى فى كلمة نطقتان مجهورتان يكون لكل منهما ارتكاز ؛ فإن الحركة الأولى القوية تولد فى أثرها نطقة جديدة مدتها زمن واحد . وهذه النطقة تتكون من مضاعف الحركة القوية .

القانون الأساسى للإيقاع لدى جويار هو : أن تتناوب الأزمنة القوية الأزمنة الضعيفة وعلى ذلك يمكن أن نستنبط هذه اللازمة : إن زمنين قويين لايمكن لهما بحال من الأحوال أن يتعاقبا مباشرة . وكذلك الحال إذا فرضنا كلمةً ، منها مقطع واحد يتخذ مكانه في مواجهة مقطع آخر قوي ينتسب للكلمة التالية فإن أحد الزمنين القويين يختفى فوراً إلا إذا تدخلت سكتة بين الكلمتين أو تضاعفت حركة الكلمة الأولى أو قصرت حركة الكلمة المسلوب ارتكازها ؛ لأن هذه الحركة تدخل عندئذ فى زمن ضعيف ، ومن هنا ندرك أن الإيقاع أساسه تناوب الأزمنة القوية والضعيفة مع عدم إمكان تعاقب زمنين قويين مباشرة ولو حدث تعاقب زمنين قويين فإن للسكتة وكذلك مضاعفة الحركة دوراً فى التخلص من هذا التعاقب وتحقيق ما يسمى بالتوازن .

وقد رأى جويار أن العرب لم يعطوا تفسيرا قاطعا عما يقوم عليه إيقاع شعرهم بالرغم من أنهم يؤكدونه لكن القواعد لم تعبر عنه تماما كما نرى فى الطريقة التى يتمثل بها إنشاده . لكن هناك نقطة بدء ذات أهمية وهى تخص تقسيم بحور الشعر إلى تفاعيل لدى العروضين ؛ حيث يعتبرون كل تفعيلة منها وحدة قائمة بذاتها إلى الحد الذى جعلهم يستعيرون للتعبير عنها كلمات من مصطلحات النحو ، لقد رأى جويار فى هذا الأمر دليلا قاطعا على أن البيت لم يكن فى نظرتهم مجرد توالى مقاطع ، لكنه جماع مركبات منفصل بعضها عن بعض ومتمتع كل منها بوجود ذاتى . ولننظر بحر الطويل الذى تقطيعه (ب -- ب --- ب -- ب --) فليس هناك مايدل عقلا على أنه يجب أن نقسمه إلى مجموعات ذات مقاطع ، وإذا فعلنا ذلك لايقسّم بهذه الطريقة أو بتلك ، ولو أقمنا تقسيمه على تقابل ما بين أجزائه لاستطعنا أن نجزئ الشطر منه إلى أشكال عديده . ويحاول أن يطبق هذه الفكرة على شطر من الطويل دالا عليه بالمقاطع الطويلة والقصيرة [1] .

-- / ب --- / ب - ب / ب - ب - /

عولن مفاعيلن فعول مفاعلن

ويقول جويار إننا لو قسمناه مقطعيا هكذا :

- ب - / - - ب - / ب ب - ب - لكان صورة من بحر الكامل أى:

متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن ، ويخلص من ذلك بقوله إلى أن التفعيلة سبيل للتعرف على البحر قائلا : إن العربى عند سماعه إنشاد هذا

(١) البيت زوحف وأعل بالخزم والقبض .

الشطـر ما كان يمكـنه أن يعرف أنه بـازاء بحر من الـطويل أو من الـكامل لأن التفـاعيل مهما تـكن القسمـة التى تتخذهـا تتابع بدون انـقطاع وتأثيرهـا العام وحاصلها يجب أن يكـون هو نفسه بالنسبة للأذن لكننـا نعلم أن الأمر لم يكن كذلـك وأن الشطر المـذكور كان بـدون أدنى شك يـرن فى سمع الـعربى عـند التلفظ به كشطر مـن الطويل بطريقة مختلفة تمامًا عندما يقـع التلفظ به كشطر من الكامل لأن المـقاطع فى الحالتين كانت تتـجمع بشكل جعلها تـكون كلمات مختلفة .

ومعنـى ذلك فى نظر جـويار أن للتفـعيلة إحسـاسا خاصا ومن ثـم جعل العرب يمثلونها بكلمات ولأنها مأخوذه من الكلمات فقد رأى جويار وجوب أن تمتلـك هذه التفعيـلات نفس الخصائص المـكتشفة فـى الكلمات أى أن ذاتيـتها المستقلة ووحدتها تكمن فى أن لها ترتيبا إيقاعيا مخصوصا .

وحين وصـل جويار إلـى هذا الـغرض بدأ يـستخـلص مـنه أن كل إيـقاع يستدعى متوالية من الأزمنة القوية والأزمـنة الضعيفة وعليه فقد افترض أن كل تفعيلة كانت تـوجد مقاطع قوية ومقاطع ضعيفة وكـذلك كل صورة إيقاعية أى كل متوالية من الأصوات أو المقاطع تكون تكتلا خاصا إذا تلاقت بها عدة أزمنة قوية فإن زمـنا يسيطر وتصبـح الأزمنة الأخرى تابعة له وهـذا شرط لازم يحق لجويار أن يرتب عليه قوله بأنه إذا كانت التفاعيل العربية تحتوى فى الواقع على عدة أزمنة قوية فإن واحـدا منها كان يجب نطقة بشدة أقوى مـن غيره ثم يبقى علـى جويار أن يـحدد وجود هـذه الأزمنة الـقويـة وعددها ومـواضعهـا فى تفعيلات الشعر العربى .

وحين فحص جويار التفاعيل الأصلية متفـاعلن مفاعلتن ، مفاعيلن فعولن فاعلاتـن فاعلن مستـفعلن - خطر بـباله أن المقاطع المـركبة فى هذه الكـلمات الاصطلاحـية هى التى كانـت تمثل الأزمنة الـقوية ، والمقاطـع البسيطة تـقابل الأزمنة الضعيفة ولـيس الفرض بجديد كما يقول فقد كان يـعلم أنه يضغط فى

النطق العربى على المقاطع المركبة بصورة خاصة . . وبعد أن عرف جويار وسلم بهذه النقطة السابقة اتخذ للإشارة للأزمنة القوية خطا رأسيا . وبذلك حصل على الكتابة العروضية التالية : متفاعلن ، مفاعلتن ، مفاعيلن ، فعولن ، فاعلاتن ، فاعلن ، مستفعلن فهل كل الرصد نهائيًا ؟ لم يكن بالتأكيد كذلك كما يرى وإنما كان يلزم النظر إلى تحقيق قانونه السابق فى تعاقب الأزمنة وهو الشرط الأساسى للإيقاع وهو تعاقب الأزمنة القوية مع الأزمنة الضعيفة . هذا شىء والشىء الآخر هو النظرة إلى هذه التفاعيل بعدما تكون قد اتخذت أماكنها ؛ أى بعد ما تكون فى وضع مسبوقة فيه بتفعيلة ومتبوعة بأخرى .

ولكى يكون لفرض جويار هذا بعض القيمة لزم أن تكون التفاعيل قد احتفظت بالعلامة العروضية نفسها فى أى بحر دخلت فيه كجزء من ذاته ومن ثم كان عليه أن يقرر ويحدد المقطع المسيطر فى كل تفعيله والمقاطع القوية التابعة له ومن ثم كان من البدهى أن يجد ما يأتى : أنه إذا كانت هناك عدة تفاعيل مثل فاعلن ومفاعلتن ومتفاعلن تنطبق تمامًا على القانون الأساسى للإيقاع وذلك لانفصال الزمن القوى فى كل منها على سمية بزمن ضعيف فإن التفاعيل الأخرى مثل فعولن ومفاعيلن تخرج على هذا القانون ؛ لأن فعولن تعاقب فيها زمنان قويان ومفاعيلن ثلاثة أزمنة قوية ومن ثم كان الإصلاح تبعا لقانونه فى تعاقب الأزمنة لأن الأزمنة القوية والأزمنة الضعيفة يجب أن تتناوب ففى مفاعيلن يكون المقطع (عى) على الرغم من أنه مركب ضعيف لأنه ما كان يجب أن يبقى قويا بين زمنين قويين ، ومن ثم كانت كتابة جويار لتفعيلة مفاعيلن هكذا : (مفاعيلن) . ولم يكن ذلك فرضا تعسفيا [1] عنده ، ولم يصبح سلب الزمن القوى على (عى) أمرا لايجد مبرره الإيقاعى فإن مفاعيلن هكذا تساوى فى إيقاعها (مفاعلتن) فهما متعادلتان ؛ ومن ثم كان التعويض

---

(١) هذه نقطة جيدة لأنها تجيب على رؤية خاصة بالزحاف لديه .

والمبادلة بينهما ، وعلى هذا أمكن المبادلة بين مفاعلتن ومفاعيلن كما هو موجود فى الوافر . وكما فسر مفاعيلن على أساس النتيجة السابقة فإنه واصل تفسيره لإيقاع التفعيلتين مستفعلن وفاعلاتن ولقد أمدته النتيجة السابقة بوسيلة تؤكد له أن أحد المقاطع السابقة القوية كان ضعيفا فى الواقع تبعا لوضعه . وقد قادته ملاحظاته العملية إلى أن مستفعلن وفاعلاتن يولدان معا فى بعض الظروف مجموعة من ثلاثة أزمنة قوية متسلسلة ؛ ومن ثم رأى أنه إذا كررت مستفعلن عدة مرات فإن المقطع « مس » يجد نفسه بين زمنين قويين « لن » و « تف » من (مستفعلن مس تف) وكذلك إذا تكررت فاعلاتن (فاعلاتن فا) وبذا تتناوب الأزمنة القوية والأزمنة الضعيفة يؤكد ذلك ما نراه فى مستفعلن حيث إنها تبادل متفاعلن كثيراً فى بحر الكامل ومن ثم فإذا كان المقطع (مت) ضعيفا كان مقابله (مس) أيضًا ضعيفا ؛ وتلك مسألة فيها تفسير للمزاحفة ، وسوف نذكر حديث جويار عن تكرر مستفعلن وفاعلاتن ففيه تفسير للمزاحفة أيضًا .

لقد رفض جويار فى توالى مستفعلن وفاعلاتن كون الزمن القوى على (مس) و (تن) لئلا يتوالى زمنان قويان على هذه الصورة :

مسْ تف ع لنْ   مسْ تفْ ع لنْ   مسْ تفْ ع لنْ

فاْ ع لاْ تنْ   فاْ ع لاْ تنْ   فا ع لا تن

وحين ننظر إلى هذه الصورة وما رصده من تفعيلات سابقة حسب الأزمنة القوية والضعيفة نجد أن سلب الزمن القوى يخص السبب الخفيف وحده ونجد أن المقطع المركب الموجود فى وحدة الوتد محافظ دائمًا على قيمة زمنه القوى مما يجعلنا نؤكد أن جويار يثبت أهميته كما هى ثابته لدى العروضين القدامى ومن حذا حذوهم والسر فى ذلك أن الوتد المجموع يتكون من مقطعين مقطع

قصير ومقطع مركب والمقطع المركب يحوى زمنا قويا أما القصير الضعيف قبله فلايحوى زمنا ومن ثم تتحقق نظرية تعاقب الأزمنة التى يراها فيما يخص الوتد ؛ ومن هناك كان ثبات الزمن القوى عليه تلقائيًا دليلا على قوته ويبرر جويار الزمنين القويين المتتاليين فى فعولن بأحد افتراضين : إما أن أحد الزمنين قد فقد قوته أو أن مقطعا ضعيفا متداخلا بينهما لم يدون ومن ثم يصبح لفعولن زمنان قويان كالتفاعيل الأخرى . وجواب هذا الأمر تفسره المتوالية العكسية لفاعلن ففاعلن بذاتها تتحقق فيها قضية التعاقب فا ع لن منفرده لكن إذا اجتمعت مع مثيلاتها حدثت المتتاليات التى يتتابع فيها زمنان قويان مما يتعارض مع القانون الأساسى للإيقاع فاعلن فا علن فاعلن فهل نستخلص من ذلك أن فاعلن لايمكن أن تجتمع مع مثيلاتها ؟ أو أنها إذا اجتمعت فقدت أحد أزمنتها القوية ؟

يرفض جويار هذين التصورين ويفترض فرضا يدفع توالى تلك الأزمنة القوية وهو وجود سكتة أو وقفة زمنية قصيرة تتدخل بين كل فاعلن تقوم مقام الزمن الضعيف بحيث تبقى فاعلن وهى مكررة كفاعلن وهى مفردة فاعلن - فاعلن - فاعلن - إلخ .

السكتة اذن تمثل دوراً هامًا فى تصور متتالية فاعلن على أساس أنها تقوم بديلا لزمن ضعيف يفصل بين زمنين قويين فهل بالإمكان تصور شىء من ذلك مع فعولن ؟ هل يمكن لحركتها (و) أن تمدنا بخاصية ما غابت عن أذهان العروضيين تمنع ذلك التوالى ومن ثم يبقى لفعولن زمنان قويان غير متعاقبين ؟ يقول جويار : ساظن أن هذه الحركة كانت تدوم زمنين بدلا من زمن واحد يمثل الجزء الأول الزمن القوى ويمثل الثانى الضعيف ؛ وهنا يكون الزمن الضعيف فاصلا بين الزمنين القويين لذا فقد صور جويار المد (و) من فعولن بهذه العلامة التى توحى بدوام زمنين (و) .

تلك ملاحظات أبداها جويار حول تصور تتالى وتعاقب الأزمنة فى تفعيلاته منفردة أو فى البحور ولقد جعل فيها التعويض والسكتة وهما مفسران للزحاف أموراً محددة لقانونه الإيقاعى ، ويحس جويار بعد ذلك أنه لو كان مصيبا فى اقتراحاته السابقة لخرج من هذه الملاحظات بقاعدتين على جانب كبير من الأهمية هما :

(١) أنه حيثما تتوالى ثلاثة مقاطع مركبة فى بحر من بحور الشعر العربى يكوّن الأول والثالث زمنين قويين والمقطع الوسيط زمنا ضعيفا كما فى مفاعيلن منعزلة ، وفاعلاتن فاعلاتن فى بحرها .

(٢) أنه حيثما يتوالى مقطعان مركبان يكون كل منهما زمنا قويا يلزم أن يكون بينهما مقدار زمن ضعيف قد يكون سكتة ، وقد يكون صوتا لم يعبر عنه فى الكتابة كما رأينا السكتة مع (فاعلن - فاعلن) والصوت الذى لم يعبر عنه فى (فعولن) .

ويتابع جويار حديثه ليعرض فيه قضية تخص العلة وهى تعويض فعولن للتفعيلة مفاعيلن ومفاعلتن فى آخر البيت فهى فى رأيه معادلة تماماً للتفعيلتين السابقتين وهذا فى رأيى وهم لأنه لو حدث ذلك لأمكنت المبادلة بينهما فى القصيدة الواحدة . فليس من المطلوب أن تحكم قاعدة توالى الأزمنة على مستوى النهاية فالنهاية لها إيقاعها الخاص الذى لايشترط فيه قانون تعاقب الأزمنة السابقة .

بالتنقيحات السابقة استطاع جويار أن يرصد الأزمان القوية على تفعيلاته على هذا الأساس :

متفاعلنْ ، مفاعلتنْ ، مفاعيلنْ ، فعولنْ فاعلاتن فاعلنْ مستفعلن .

لقد حاول جويار النظر إلى ما يراه من خلال نظام العروض العربى ومن هنا كان عليه الإجابة عن سؤال هل يتحقق للزمن القوى مكان ثابت فى كل دائرة صورت بحور الشعر العربى ؟ هل يبقى الزمن قويا مهما كانت نقطة البداية والفك فى كل بحر من البحور ؟ ويخرج من خلال الإجابة عن هذه الأسئلة بجدول عن الدائرة الأولى دائرة الطويل يرى من خلاله أن المقاطع القوية والمقاطع الضعيفة فى التفاعيل الخمسة : فعولن مفاعيلن مستفعلن فاعلن فعلاتن لها مكانها الذى حدده لها جويار فيما مضى وأن المقطع (عو) فى التفعيلة فعولن يساوى زمنين ، ويرى أن سكتة تحدث فى المديد بين فاعلن وفاعلاتن وفى البسيط بين مستفعلن وفاعلن ، وكما ثبت توقيعه فى الدائرة الأولى فإن فحص الدائرة الثانية أيضًا يدل بصورة قاطعة على أن متفاعلن ومفاعلتن لهما الزمنان القويان اللذان ارتآهما جويار حسب قانونه ؛ وهكذا يثبت أن ما رآه جويار فى واقع أزمانه حققته فكرة الفك أو البدء فى الدوائر .

والفرض السابق يتحول فى رؤية جويار إلى يقين حيث يرى أنه لم يبق أدنى التباس فى تصور التفعيلات العربية فكل منها يمثل إيقاعًا خاصًا فمنها ما هو مبدوء بزمن قوى مثل فاعلن وفاعلاتن ومنها ما هو مبدوء بزمن ضعيف مكون من مقطعين مفتوحين أو من مقطع مغلق متفاعلن مستفعلن . لكن هناك نقطة تثير فكر جويار بعد يقينه بأن كل التفاعيل العربية لها زمنان قويان . هذه النقطة تطرح سؤالا هو : من أين جاء أن العرب تعتبر المجموعات الإيقاعية فاعلن فاعلاتن . إلخ لكلٍّ منها ذاتية مستقلة ؟ لماذا كانت فاعلاتن مثلا تؤلف وحدها تفعيلة وحيدة فلم يكن هناك ما يمنع تكونها من تفعيلتين متساويتين « فاع » و« لاتن » يضم كل منهما مقطعا قويا يرتبط به مقطع ضعيف والأمر نفسه لمفاعيلن ومتفاعلن فإنه من الممكن أن ينقسما إلى مفا - عيلن - وهكذا فى كل التفعيلات الأخرى ؟

اعتراض وجيه وهام لأنه يفسر اختيار الوحدة المسماه بالتفعيلة أساسا لإيقاع الشعر ويجيب جويار عن ذلك بأن الذى يجعل العناصر الإيقاعية تتجمع إنما هو بالضبط هذا الشرط فى أن ترتبط العناصر القوية بالعناصر الضعيفة ومن ثم يفهم المرء جيدا أن فى فاعلاتن يرتبط المقطعان (ع) و (تن) على التوالى بالمقطعين (فا) و (لا) ؛ لكن الرد فى الحقيقة يبحث عن المبدأ فى اتصال المجموعة (لاتن) بالمجموعة (فاع) . والجواب لايخرج عن أمرين : إما أن التفعيلة العربية تتفكك إلى جزأين واضحين متميزين جداً ، وإما أنها تؤلف كلا واحدا وذاتية مستقلة بحيث يكون أحد الجزأين تابعا للآخر بالضرورة .

والرأى أنه من الثابت المقرر أن العرب كانوا يعاملون المجموعات فاعلن - مفاعيلن . . إلخ . كوحدات غير قابلة للقسمة تدل على ذلك الطريقة العروضية التى يكتبون بها هذه التفاعيل . ويترتب على ذلك أن أحد الزمنين القويين فى هذه التفاعيل متبوع للآخر الأقل منه قوة وبعبارة أخرى أن لهذه التفاعيل زمنا قويا وزمنا دونه قوة ، فأيهما دون القوى ؟ هذا فى حد ذاته كما يقول جويار ليس مهما جداً لأن النسبة بين المقاطع تبقى كما هى سواء أكان الزمن القوى أولا أم ثانيا .

أن جويار بعد أن حدد ذاتية التفعيلة وعدم فصمها وتصورها تفعيلتين يصل إلى تصوير رموزه لها وتحديد إيقاعها الموسيقى فيقول : يمكننا أن نجعل المقطع الأول القوى صاحب الزمن القوى والمقطع الثانى صاحب الزمن دون القوى وإذا مثلنا للزمن القوى بخط رأسى (١) فإن الزمن دون القوى سيأخذ خطا أقل منه طولا .

أن الأمر فى ذلك ليس أمر حركات اذن لكنه فقط أمر ارتكازات وهنا يكون مدخلنا الموسيقى حيث نجد أنه إذا كانت جميع التفاعيل الأساسية ذات زمنين قوى وضعيف فإن وزنها حينئذ يكون من الوزن ذى الأربعة أزمنة ونحن

إذا دونا هذه التفاعيل بالعلامة الموسيقية نستخلص منها بسهولة الوزن الدقيق للمقاطع التى تتألف منها ولقد كتب جويار فصلا فى كتابه عن أوزان التفاعيل وعلاماتها الموسيقية والعروضية نأخذ منهـا نموذجين للتمثيل هما فاعلن وفعولن ويعدهما نذكر تصوره الكامل فى جدول نعرضه بعد هاتين التفعيلتين .

ففى كلمة فعولن يرى أن الزمن القوى فيها على المقطع (عو) والزمن دون القوى على المقطع (لن) ، وحول تدوينها بالعلامة الموسيقية يرى أن المقطع عو (عو) سيبدأ به الوزن وأن المقطع (لن) يدخل فى القسم الثانى من الوزن ا لمبدوء بالزمن دون القوى ، وأن المقطع (ف) سيتخذ مكانه قبل زمن الارتكار أى قبل عمود الوزن (عو) . وإذا كان المقطع (لن) سيبدأ الزمن دون القوى ، فيلزم ضرورة على المقطع (عو) أن يملأ بمفرده النصف الأول من الوزن ، وقد اتخذ جويار وحدة للوزن العلامة البيضاء (كروش) ( ) وهى تساوى سوداوين وتساوى أربعا من المسننات وثماني من المسننات المزدوجة

ومن هنا فالمقطع (عو) الذى يحتل نصف الوزن سيكون له طول مسننة سوداء أما المقطع (لن) فسيدوم طوله الصوتى مدة مسننه واحدة ونصف .

والنقطة مقدارها فى الموسيقى نصف مقدار العلامة التى تسبقها ، والمقطع (ف) يسند له نصف مسننة أى ، ويأتى المقطع (ف) فى التوالى ليتخذ مكانه على أثر (لن) وفى الجزء الأخير من الوزن وبما أن هذا المقطع ضعيف

لن يسند له أكثر من نصف مستنه ؛ وبذا فإن فعولن حين ترصد بالمستنات تكون

هكذا :

ف عو لن

والعلامة عبارة عـن سكتة قيمتها نصف زمن وهـى ضرورية هنا لإتمام الوزن فلو كررت فعولن فإن (ف) الثانية تـدخل فى زمن هذه السكتة وتصبح

المتوالية هكذا : وهكذا .

ف عو لن ف عو لن

وهنا نلاحـظ أن تكرار فعولن يحدث تـلاحما زمنيا - هذا الـتلاحم أدخل المقطع الضعـيف من التفعيلة الثانـية فى إطار زمن التفعيلـة الأولى حيث أخـذ منهـا سكتتهـا التى سادت نصـف زمن ويضع جويـار رموزا لهذه المسـتنات فيمثـل للمستنـه المزدوجة بالمقطـع القصير (ب) وللـمستنه بالمـقطع الطـويل (-) وللمستنة ونصف بطويل وقصير ملتحمين ( ) وللسوداء بطويل مـضاعف هكذا (ٮ̄) وللسـكتة المساويـة للمسنـنة المزدوجة بقـصيرة معكوسة ∩ وعلـى هـذا يكون الرمز المـوسيقى مقابلا لـلمقاطع علـى النحو التالى :

س = ٮ̄ =
∩ =
ٮ = — =

∩ ٮ̄ ٮ

ويكون رصد فعولن بالمقاطع هكذا : ف عو لن .

والنظـرة الأولى السابقـة للتصور الـسابق تجعلـنا ندرك الفرق الـواسع بين الرؤية المقطعية التى ربط بها بعض المسـتشرقين تفعيلات الشعر وبين هذه الرؤية الموسيقية إذ شتان بين تسجيل جويار السابـق وتسجيل المستشرقين الذين يكتفون لفعولن بهذا الرصد (∪ - -) ف عولن .

لقد أوضح جـويار أن المقطع (لن) يحتـوى على طويلة ونصـف فكيف يكون التوزيع الصوتى ؟ إن (لن) مقطع مركب من عنصرين بسيطين (ل) و (ن) والعنصـر « ل » المتلقى لنبـر الشدة أو الارتكار تساوى مـدة حركته ذات سن ♩ أو طويلـة قياسية ، والعنصـر (ن) الخالى من الارتكاز تسـاوى حركته الساكنة مسننة ثنائية ♬ أو قصيرة ∪ ؛ وعلى ذلك ففى لـن الحركة القوية (و) تحسب طويـلة والحركة الساكنـة الخافته ° تحسب قـصيرة وطولهما فـى الجملة يساوى ـــن أو (لن) .

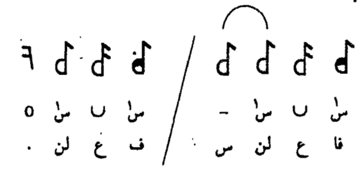
ويأتى الحديث عن فاعلن ورصدها الإيقاعى لدى جويار حيث يقول فيها :

إن فاعلـن يساوى مفـاعلن ناقـص المقطع (م) الـضعيف الـذى فى أول وزن مفاعلن فوزن فاعلن سيكون اذن ♩ ♬ ♩ . ꟻ هى تقابل فا ع لن -
سْ ∪ سْ ∩
فا ع لن

والمقطع (فا) عـليه دائمًا أن يبدأ الوزن لأنه يحمـل الزمن القوى ، وإذا كررت فـاعلن فيـلزم أن تحدث سكـتة بين لن فـى التفعـيلة الأولى ، وفـا فى التفعيلة الثانية . هكذا :

♩ ♬ ♩ ꟻ ♩ ♬ ♩ ꟻ
سْ ∪ سْ ∩ سْ ∪ سْ ∩
فا ع لن . فا ع لن .

والسكتة موجودة ما دام المقطع الطويل قد جاء بعدها فإذا تلت تفعيلة تحمل مقطعا قصيرا فى أولها وراء فاعلن فإن ذلك المقطع القصير يأخذ حيز هذه السكتة السابقة التى تنهى فاعلن وذلك حادث فيما إذا جاءت تفعيلة (متفعلن) وراء فاعلن فى البسيط ؛ لكن إذا اتبعت فاعلن بمقطع طويل بأن جاء وراءها مستفعلن مثلا فإن مقطعها يأتى ليختم فاعلن وينهى وزنها على النحو التالى :



وهنا فإن زمن فاعلن الأخير الضعيف يكون قد امتلأ بثلاث نطقات هى : ن - م - سـ٥ وتساوى كل منها ثلث طويلة .

هذا تصور لتفعيلتين يتضح فيهما الحفاظ على المقدار الموسيقى الذى تحويه التفعيلة ويوجب اعتبارا زمنيا بالإضافة إلى قوة الزمن وضعفه هذا الاعتبار هو السكتة وما يحدث من مداخلة بينها وبين ما يليها . وها نحن نورد التفعيلات مرصودة رصدا موسيقيا يبين إيقاع كل منها حيث تقسم هذه التفاعيل إلى قسمين :

(١) تفاعيل مبدوءة بزمن قوى وهى :

فاعلن أو س ∪ – ∩ .

فاعلن أو س ∪ – o .

فاعلاتن أو س ∪ – –

والملاحظ على فاعلن الثانية أن المـقطع المركب « لن » يساوى فى حالة من حالاتها طويلة وثلث .

(٢) تفاعيل مبدوءة بزمن ضعيف وتتنوع إلى :

ما يبدأ منها بمقطع بسيط :

فعولن أو ∪ / – – س ∩

مفاعيلن أو ∪ / – – س ∩

مفاعلن أو ∪ / س ∪ س ∩

مفاعلتن أو ∪ / – ∪ ∪ س ∩

وما يبدأ بمقطعين بسيطين :

او ∪ سْ ∪ سْ / ـــ ∩

او / سْ ∪ ـــ o

تلك تصـورات لكل التفعـيلات أوردها جويار ولم يذكـر فيها تفعـيلة من تفعـيلات البحور وهـى « مفعولاتُ » ، كذلك فـإن الإيقاع الموسيـقى ورصده الزمنى جـعلاه يرى فى فاعلـن وحدها وكذلك ومفاعـلن ومستفعـلن نموذجين مختلفين من نـاحية القدر الزمنى . والحديث عن مفعـولات أو ما يسمى بفرق الوتد سوف نذكره من خلال الحديث عن فـكر جويار بعد ذلك ، ولكن آن لنا أن ننتقل إلى تفسـير جويار لتغيير هذه التفعيلات داخـل البحور وهو الذى يبين بوضوح دور الـزحاف والعلة وسرهـما . فما الذى يـحدث للتفعـيلات داخل البحور ؟

فى حديثه عن الـتغييرات الحاصلة للتفـعيلة داخل البحور يفسـر الكثير من المزاحفات عـلى أساس أن الحاكم هــو فكرة تعاقــب الأزمنة حسـب قانونه السابق .

يقول جـويار : إننا نعـلم أن كل تفـعيلة مكـونة من المقاطـع توجد بيـنها الأزمنة القوية والأزمنـة الضعيفة نوعا من الانسجام ، وبـعبارة أخرى تقوم كل منها بذاتـية إيقاعية مستـقلة . هذه التفاعيـل لو كان لايدخلها أى تغـيير ، ولو كانت تستعمل دائمًا فى الأبيات بالشكـل الخارجى الذى درسناها عليه لكنت قد أوشكت على الانتهاء من مهمتى ولـما كان على إلا أن أجمع هذه التفعيلات فى بحورها . لـكن الأمر خلاف ذلك تمامًا إذ كـل هذه التفعيـلات عرضة للتغـيير

بطرق كثيرة وعلى أن افحص هذه التغـييرات . فماذا تكون دلالة الفحص لدى جويار ؟

يرى أن التغيرات على نوعين :

(١) بعضها يدخل على المقاطع الضعيفة .

(٢) والبعض الآخر يدخل على المقاطع القوية فى الظاهر .

أما تغيرات النوع الأول فليس هناك حسب رأى جويار أية صعوبة فى شرح كيف أو لماذا تحدث . أن الذى يجعل للإيقاع ماهيته إنما هو الترتيب الذى تكون عليه الأزمنة القوية والأزمنة الضعيفة ونسـبة أماكنها بعضها إلى بعض ومن هنا كان إيقاع مفاعيلن مخالف تمامًا لإيـقاع فاعلاتن فكيف يكون ذلك ؟ لأن إيقاع مفاعيلن يبدأ بزمن ضعيف ويحتـوى على أربعة أزمنة (م فاعى لن) والترتيب الأول ضعيـف والثانى قـوى والثالث ضـعيف والرابـع قوى . وهذا التـناوب عكس فاعلاتـن رباعية الزمن أيضًا لكنـها تبدأ بالقوى (فا) فـالضعيف (ع) فالقوى لا فالضـعيف (تن) ومن هنا فلايمكن أن يحدث تـبادل فى الموقع بين هذين الإيقاعين حيث لاتعوض إحداهما الأخرى .

لكن ذلك يختلف لو قارنا بين إيقاعى مـفاعيلن ومفاعلتن حيث لهما العدد ذاته من الأزمنة وترتيبها قوة وضعفا ؛ ومن هنا أمكن التبادل بينهما حيث جاءت مفاعـيلن مكان مفـاعلتن وهذا يبرر زحاف الـعصب فى مفاعـلتن حيث أصبح التنـاوب مقبولاً وتواردت مفاعيلن مـع مفاعلتن بنسبة واحـدة فى قصيد الشعر العربى . وما سبق يفسر أيضًا التبادل الواقع أحيانا بين مفاعيلن ومفاعلن فالاختلاف بـينهما ضئيـل من حيث وضعية الزمـن الثانى الضعيـف فحسب . فالأولى إيقاعها :

م	/	فا	ع	لن .
∪	/	ـــ	ـــ	س٥ .

والثانية إيقاعها

م / فا ع لن

ب / سَ ب سَ ∩

وهنا أمكنت المبادلة بينهما ؛ أي أمكن قبول قبض مفاعيلن وذلك وإن كنا حسنا في ضرب وعروض إلا أن قبوله في حشو القصيدة ليس كثيرا .

المبادلة السابقة أيضًا أمكن حصولها بين مفاعلتن التي هي ب / - ب ب سَ ∩ وبين مفاعلــن ب / سَ ب سَ ∩ حيث الثانية تقــرب من الأولى وهي صورة مزاحفة لها .

أن القسم الأول يـبدأ بزمن قوي والذي رأينــاه سابقًا في فاعلــن وفاعلاتن لايمكن أن يبادل تـفعيلات القسم الثاني بـأنواعه لأن تفاعيل القسم الـثاني تبدأ بزمن ضعـيف ومن ثم فالتـناوب الإيقاعي يكـون مختلفا ؛ ولأجـل ذلك فإن المبادلة الحاصلة لتـفعيلات القسم الثاني تحصل دون أدنى صعـوبة كما رأينا في تبادل مفاعلتن بمفاعلن ، ومفاعيلن بمفـاعلن أو مفاعلتن بمفاعيلن ، وكلها تبادلات في القـسم الثاني ، ومن مـبادلات القسم الثـاني الصالحة أيـضًا تباذل مستفـعلن بمفاعلن - وهذا تفسير للخبن - حيث تكون مستفعلنـ / مَن ب سَ ∩ ومفاعــلن ب / سَ ب سَ ∩ . والمبادلات هنـا لايجد فيهـا جويار أي غرابة لأن (مس) مقطـع ضعيف في مقابلة (م) وهي أيضًا مـقطع ضعيف وهي عمود الوزن أي بدايته وهنا يقول جويار إن الإنسان يمر سريعا على الزمن الضعيف الذي يـسبق عمود الوزن ، ولذلك فإن الأذن لاتتوقف لـتقدير المقدار الدقيـق وتقبل بـذلك هذه الإيقـاعات التي تحـدث لها نفـس الانطباع بـصورة محسوسة كأنما بعضها يطابق البعـض الآخر . ويستطيع المرء أن يتأكد من حقيقة هذا الأمر بنطق التفاعيل الثلاثة بأي إيقاع يريده .

وحين يتحـدث جويار عن التغـيير الحاذث لفعـولن وهي ما تخص الـقسم الأول يجد أن لها تغيــرا واحدا داخليا يتناول زمنا ضعيفا ، وهـذا التغير يخص

الحركة (و) فى فعولن حيث لاتدوم أكثر من طويلة ونصف ؛ ومن هنا تدخل بين المقطع (عوّ) والمقطع (لن) سكتة قصيرة فيكون تصورها ما يلى :

ف عو لن

وعلى هذا فإن المقطع (عو) إذا عوض بعلّ لوقعنا على تفعيلة جديدة بناء على التغير السابق هى (فعللن) وصورتها

ف عل لن

وهنا نجد أن معنا إمكانيتين لفعولن هما فعولن وفعلْلن ، والفرق بينهما موجود عند جويار الذى يرى أن العروضيين العرب لم يلحظوا ذلك الفارق الطفيف بينهما لأنهما يسويان لغويا بين صيغتى يحطّن ويحيطن فهما عند العروضيين العرب بوزن واحد لاخلاف فيه هو فعولن لكن جويار يرى أن يحيطن وزنها فعولن ، لأنها تحتوى على حركة (ى) وهى حركة قابلة لأن تطول مدة زمنين بينهما يحطّن (فعلّن) لأنها تحتوى على مقطع حطْ لايمكن أن تتجاوز مدته طويلة ونصف ؛ ومن ثم كان له أن يعوض بسكتة مساوية للقصيرة قبل الزمن القوى وعلى ذلك فهو يعترف بوجود ما يسمى بفعلّن فى مجاورة فعولن .

وتعليقنا أن جويار يبتعد هنا عن الميزان وينظر إلى الموزون فى صورته المفرده البعيدة عن سياقية التركيب الشعرى ، ويفترض فرقا فى الزمن بين (يحطْ) و (يحى) بناء على رحابة المد وإغلاق المقطع ، وقد يكون له حق فى ذلك على مستوى الموزون ؛ لكن لماذا التفريق على مستوى الميزان ؟ أن دلالة فعولن قابلة لأن تحوى فى إطارها كل مدى زمنى يمكنها أن تستوعبه ومن ثم فإن يحيطن مساوية ليحطن وذلك لكون فعولن تحمل

الصيغتين . إن الصيغ هنا رموز تحوى أبعادا موسيقية تنطبق تحتها والمقطع فى الميزان لايوازى قدره مقطعا واحدا فى الموزون فلقد رأينا أن مستفعلن بمقاطعها الأولى المغلقة البعيدة عن المد يدخل فى رحابها من الموزون ما هو مد وما هو غير مد مثل (لا لا تنم) أو (قد قد ذهب) . فإذا كانت فعولن وحدها هى القابلة للتبادل مع فعلن على أساس من رحابة المد وإغلاق المقطع فلماذا يقتصر الأمر من الناحية الزمنية عليها وحدها وكل التفعيلات برموزها قابلة أن تحوى تحتها وهى مغلقة المقاطع ما هو مفتوحها ، كما يمكن أن تضع وهى مفتوحة المقاطع ما هو مغلق (لقد قلت فى الفصل السابق أن تفعيلاتنا ليست أطرا لغوية فقط يُحكم فيها تصور المقطع اللغوى وحده ، بل هى أطر موسيقية تجعل المقطع فى الميزان ذا دلالة صوتية تختلف عن المقطع فى النثر . . ولقد جانب جويار الصواب حين دعا بعد ذلك بأن التفعيلات ما هى إلا أمور اعتباطية لاتحوى أية دلالة صوتية .

وعن التغيير الذى يحدث لفاعلاتن وفاعلن وهما من القسم الأول حيث يتحولان إلى فاعلاتن وفعلن أى حيث يخبنان يرى جويار أن ذلك التحول كبير لأنه يخرج بالتفعيلة من نوعها الأول إلى القسم الثانى مباشرة الذى تتحول فيه مستفعلن إلى متفعلن وفعولن إلى فعول ؛ ومن ثم كان لزاما عليه أن يبرر ذلك التحول الذى يخرج التفعيلة من بابها إلى باب آخر . وهناك تغير لفاعلاتن تتحول فيه إلى فاعلاتن ويرى جويار أن هذا التغيير ليس كبيراً لأنه يخص الزمن الضعيف فى التفعيلة . ويبرر ذلك بأن فاعلات تملأ الزمن فالنصف الأول منها فاع يملأ نصف الوزن وكذلك لات تلك التى تتفكك عنده إلى ثلاثة مقاطع ل ا ت وحين يسقط الارتكاز من على (ل) فإن المقطع (ل) يدوم طويلة ؛ ومن هنا كان على (ا ت) ملء بقية نصف الوزن أى مقدار طويلة ومن هنا فكل منها يساوى قصيرا وتكون فاعلاتن كالآتى :

فا ع ل ت

فهى تعويض لفاعلاتن التى هى

فا ع لا تن

فما الذى نخرج بـه من مثل ذلك التغيير ؟ نخـرج بدلالة هى : أنه ما دام التغيير قـد أصاب الزمن الضعيف فحسب فـإن إيقاع التفعيلتين لايـلحقه قط ما يمس خصائصه الأساسـية ومن ثم فقبول فاعلات تعويضا لفـاعلاتن أمر مقبول لدى جويار ، ويبقى الـتغيير الأساسى أى التحويل إلى فاعلاتـن وهو تغيير فى خصوص زمن الـتفعيلة الـقوى . فهل يقبل ذلـك ؟ ليست هناك فـى فاعلاتن وتحويلها إلى فعلاتن إلا طريقة واحدة للتغيير ، وهى تحويل الزمن القوى أو ما هو دون القوى إلى زمن ضعيف ؛ بمعنـى أن نسلبه الشدة والطول (الارتكار) . وبعبارة أخرى أن نحذفه والواقع أن تغييـر فاعلاتن إلى فاعلات ينتج منه أن تفقد فاعلات زمنـها القوى عندما تصبح فعلات وبمـا أن المقطعين ف ع مدة كل منهما قصيرة ويقعان مباشـرة قبل الزمن دون القوى (لا) ؛ فإن إيقاع فعلات يكون [illegible] والواقع فى رأى جويار أن هذا الإيقاع ليس له مـا يشابه التفـعيلة الأصليـة فاعلات (ـــُ ب ـــُ ب) ؛ لأن فاعلات كانت تنتمى كما سبق أن قلت إلى القسم الأول الـذى يبدأ بزمن قوى فلما حولت بدأت بزمن ضعيف مما يدخلها فى القسم الثانى ؛ ولأن فاعلات لها زمنان قويان ، وليـس لفعلات إلا زمن واحد منهما وهـو الزمن دون القوى . ومعنى ما سبق أن خبن فاعلات يحدث تطوراً جديداً فى التفعيلة .

والحديث عن تـغير فعولن بالـقبض إلى فعولن دون أن تـكون عروضا أو ضربا له مـشكـلة كـالتغيير الـسابق فجـويـار يرى أن لها زمنين قـويين وترصد هكـذا ب ف ـُب عو ـــُ لن ⌒ ولو عوضـت بفعول تـصبح حـركة (ل) قصيرة ، وهذه القصيـرة داخله ضمن الرمـز الضعيف الذى يلى الزمـن القوى (عو) مـباشرة ؛ ومـعنى ذلـك أنها ستـدخل فى الـنصف الأول مـن الوزن

وتقلص مــن مدة وحركته (ـُ و) التــى تصبح مساويــة لطويلة ونصــف وهنا تكون فعول هكذا :

ف عو ل

والعلامة □ أو أم م تشير إلى سكتة مساوية[1] طويلة لكل منهما .

ومن هنا فإن فعولن بتحويلها إلــى فعول تكون قد فقدت زمنها دون القوى ويكون إيقاعــها قد حدث له انقلاب خطــير ، ولكن لو عوضنا ذلــك فى بيت مكون من فعــولن مفاعيلن فمــاذا يحدث ؟ أن صورة للطويل تــأتى هكذا دون تعويض :

ف عو لن م فا | عى لن ف عو لن م | فا عى لن

لنفرض أن فعولن هذه عوضتهــا فعول ماذا يحدث للوزن فى رأى جويار ؟ ينتج عن ذلك عنده أن تغيير تفعيلة مفاعيلن بأن يقطع جزء مــنها يتصل بفعول لتصبح الصــورة فى رأى جويار : فعول م - فاعيلن - فعول م - فــاعيلن كما يصورها الرصد التالى :

ف عو ل م فا | عى لن ف عو ل م | فا عى لن

١ ٢ ٣

وهنــا فإن الإغارة حــولت الشــطر عنــد جويــار إلى ثلاثــة أوزان إيقاعــية

(١) نحن لانعلّم تفاعيل القسم الثانى فعولن ومفاعــيلن بسكتة فى آخرها إلا عندما تكون منفردة أو فى آخر البيت .

بالإضافة إلى أن الارتكازات القوية ودون القوية لم تـعد تحتفظ بمكانها الطبيعى حيث يرى مفاعيـلن الأولى يكون زمنها القوى (نبرها) عـلى (لن) . بينما مفاعيلـن الأخيرة يكون نبرها الـقوى على (فا) ، حيث تحمـل فعول الأولى ارتكازا قويا ، ولاتحمل الثانية ارتكازا قويا . وذلك يرينا أن التعويض فى إطار البـيت قد أحـدث انقلابـا خطيـراً . . وفيـما سبـق نرى أن صورة مـن صور التعويض لم تقم على مجرد إيجاد فقط بل بـتضام التفاعيل معًا لتشكل مكونا إيقاعيا له بعد موسـيقى . والملاحظة نفسها يراها جويار فى تعـويض مستفعلن بمستـعلن (أى طيـها) . ومعنـى ما سبق خـروج جويار بقـاعدة مرتبـطة تمامًا بفكرته عن تتابع الأزمـنة وهى : أنه يجب علميا استبعاد إمكانيـة بقاء التفعيلة مشابهة لـنفسها حين تفقـد أحـد زمنيها الـقويين أو حتى مجرد أن يغـير مكانه فقط . ولو أن المـقاطع ف ل ت فى التفـعيلات فعلاتن فـعلن فعول مسـتعلن كانت فى الواقع ضـعيفة فإنه ما كان لهذه الـتفعيلات أن تكون بديلا للـتفاعيل الأصلية فاعلاتن فاعلن فعولن مستفعلن .

لقد أكـد علماء الـعرب وثاقة الصـلة بين هذه البـديلات وأساسهـا كما أن الشعر يثبت ذلك التبادل فكيف اذن يكون حل هذه المشكلة وقد افترض جويار ذلك التطـور السابق عند فـقد الزمن القوى ؟ بـعد تريث ونظر فـى أصل هذه التفاعيل يتـقبل ما سبق بديلا حيث يرى جويار أن جزءاً مـن حل هذه المشكلة راجع إلى نقص فى العلامة العروضية العربية حيث نجد أن العلامات العروضية العربـية تسقط فى اعـتبارها دلالة السـكتات كما لـم تعط إطلاقا الوزن الـدقيق للحـركات وربما كنا ازاء نقـص يعود إلى عدم اهتـمامهم بالتـسجيل الكتـابى لما يسمى بالحـركات الطويلة وبخاصـة الألف . فهل من الممكن أن تـكون الصيغ فعلاتن فعلـن فعول مستعلن بديلات خـطية املائية لفاعلاتن وفـاعلن وفعولن ومستـفعلن ؟ إنـنا نجد قبـيلا من ذلك فـى رصدهم الاملائـى لكلمـتى حارث

ومعاوية على أساس من حرث ومعويه هل يمكن أن نكون بازاء أمر من هذا القبيل ؟ يجد جويار من وجهة نظر عروضية دلائل تحمل على هذا الاعتقاد وذلك كما رأينا من التطور الكبير فى المبادلة ؛ وقد كان لهذه المشكلة أن تحل لو اتفقنا على أن فعلن وفعلاتن ومستعلن بدائل كتابية كفعلن - فعلاتن - مستعلن بالفتحة الرأسية وأن فعول هى كتابة صوتية لفعولو ويرى جويار أنه كان من الممكن اللجوء إلى هذا الافتراض وهذا فى رأيى أمر غريب مردود عليه بأن الافتراض إن كان خاصا فى تطبيقه بالميزان فما رأيك بالموزون الذى لايمكن أن يمثله ذلك الافتراض تماماً.(ولعل الاحساس بعدم قيمة هذا الافتراض جعل جويار يحاول أن يحل المسألة بطريقة أخرى وذلك حين بدأ نفسه بسؤال . هل التفاعيل العربية جاءت نتيجة مفهوم عروضى بمعنى أن العرب أطلقوها عن وعى ليطبقوا عليها ألفاظ لغتهم ؟. أو أن هذه التفاعيل نتيجة توليد لاستعمال بعض الكلمات ؟ ويرجح جويار الافتراض السابق وإن كنا نرفضه[1] لأن كل الدلائل كما يقول تشير إلى الأمر الثانى فوجود لغة الشعر قبل وجود تفعيلات الخليل يوحى بذلك ويكفيه دليلا على أن العدد الوفير من بدائل هذه التفاعيل يدل على ذلك . فمما لاشك فيه لدى جويار أن كلمات اللغة العربية لها إيقاع[2]

---

(١) نرفضه لأن التفعيلة بها من الدلالات الصوتية التى تخصها وحدها وتجعلها ذات إيقاع خاص تحكم به أوزان الشعر .

(٢) اعتبر جويار أن إيقاع التفعيلات لكى يفهم يجب أن يفهم إيقاع الكلمات العربية ذاتها لأنها أساس فى تصور هذا الإيقاع وهو حين يبحث التفعيلة يجدها بديلا لغويا فقط لكلمات لها ذات الإيقاع وعلى ذلك ففعولن فى رأيه اسم مصدر نكرة فى الوقت الذى تستخدم فيه كنموذج لتفعيلة وهى تفعيلة ترمز فى نظر العرب لصيغ متعددة فى اللغة مثل فعيل فعال فعلتم وكذلك بقية التفاعيل .

ويرى مؤكدا لذلك أن البداية الطبيعية كانت فى تعبير العرب عن أنفسهم أولاً بالنثر ثم استجابة لحاجة طبيعية لاحداث نوع من النظم الموسيقية قسمت لديهم الجمل إلى وحدات متوازنة بينها أكبر قدر من التشابه وكانت الوسيلة فى ذلك محاكاة صيغ الكلمات ومن هنا نشأ السجع .

لكن الحاجة كانت ملحة إلى تضام أكبر فتوصلوا إلى ذلك بأحد أمرين : إما باستخدام كلمات لها نفس الصيغة فى كل شطر ، وإما برصف كلمات مختلفة من شأن اجتماع بعضها مع بعض أن يولد مجموعات إيقاعية متشابهة وكانت البحور وبعد ذلك تسنى لباحثى العربية بحث الأشعار وكشف =

طبيعى خاص ، إيقاع يستوجب وجود أزمنة قوية وأزمنة ضعيفة فى الكلمة ومن هنا فالتفعيلات فى رأيه مولدة من إيقاع كلمات اللغة ذاتها وجهد العروضيين فى رأى جويار يتركز فى أنهم تحدثوا فقط عن الحروف المتحركة والساكنة ولكنهم لم يوفقوا إلى فهم الإيقاع باعتبار عناصرة الأساسية هى الزمن القوى والزمن الضعيف والكمية . ولم ينظروا إلى المقاطع طويلة أو قصيرة ، فإذا حللوا كلمة (قَتْلٌ) من ناحية عروضية لم يكن لديهم إلا أن يقولوا : هذه الكلمة تتكون من الحرف المتحرك (ف) ، مع الحرف الساكن (ت) مع الحرف المتحرك (ل) مع الحرف الساكن (ن) . أما عن كمية المقاطع وقوتها أو ضعفها ، فلم ينبسوا بكلمة فى شأنها . وقد يوجه اعتراض إلى جويار بأن العروضين وإن لم تكن لديهم فكرة عن الكمية فإن النحاة أدركوها حين ميزوا تمييزا واضحا بين الحركات الطويلة والقصيرة ويجيب جويار عن ذلك بأن الكلمات العربية مفطورة عن إيقاع طبيعى يتأتى لها قسرا من الارتكازات أو نبرات الشدة وهو يرى أن إيراد المد ناشىء عن النبر أى أن الاستطالة الخاصة بحرف المد يمكن أن نعزوها إلى شدة النبر أو الارتكاز فالارتكاز فى المقطع الثانى من فعولن هو الذى جاء بالمد وكذلك الارتكار فى المقطع الأول من فاعلن هو جلب استطالة الحركة الأولى .

ولكن إذا كان الارتكاز قرين الاستطالة فما الحكم فى ورود كلمات لم يرد بها مد مثل فعلت وفعل وهى مستخدمة فى القريض ويرى جويار أن هذه الصيغ إما أنه ليس لها ارتكاز مطلقا ، وإما أن الارتكاز يقع على حركة من حركات الكلمة دون أن يحدث استطالة للمد فيها .

وعلى أساس ما سبق أى مراعاة الارتكاز الذى يوجد نوعا من الاستطالة أولا يورد، وإنما يبقى فإنه من الممكن أن تكون التفاعيل ف علن، ف علاتن ،

= بحورها واتجهت أنظارهم إلى تدوين الكلمات النموذجية التى تمثل التفاعيل ووقفوا عندها بغية التحليل والتجريد . جويار – نظرية موسيقية .

مست علن تعوض بكثرة التفاعيل الأصلية فاعلن ، فاعلاتن ، مستفعلن وذلك لأن تعويضها لايدخل أى تغيير أساسى فى البيت حيث إن هذه التفاعيل بهذا الإدراك تمدنا بإيقاعات وأوزان معادلة لإيقاعات وأوزان التفاعيل الأصلية ومن ثم لم يكن غريبا أن تقع المبادلة رغم ما توهمناه سابقًا من فقد الزمن القوى وتحويله إلى ضعيف مما يحيل تصور القسم الأول إلى الثانى . وكذلك فإن فعولن حين تتحول إلى فعولن فليس ذلك فقدا لارتكازها دون القوى لأنها فى الطويل تكون متبوعة بالتفعيلة مفاعيلن أو بديلتها مفاعلن ومن ثم فإن المقطع (ل) يتخذ مكانه قبل المقطعين (مفا) فيتلقى بذلك نبرا ارتكاريا مما يجعل فعول مطابقة من جهة الوزن لفعولن حسب ما يراه جويار الذى يطلق هذا على كل البحور التى تأتى على غرار ذلك حيث يلاحظ ما يلى :

أنه إذا وجد مقطع جهير مثل (ل) متبوعا بمقطعين من النوع نفسه أى بحرفين متحركين (مفا) فإن ذلك المقطع المذكور قابل لأن يتلقى ارتكازا عروضيا ويكفى أن يكون المقطع المذكور مسبوقا ومتبوعا بزمن ضعيف .

ويرى جويار فى هذه الملاحظة السابقة مفتاحا لكثير من التغيرات التى تطرأ على التفاعيل فى الظاهر حيث يمكن أن تصير مستفعلن فى الرجز إلى متعلن فالمقطع ت لكونه مقطعا جهيرا واقعا قبل حرفين متحركين (عل) فإنه يتلقى ارتكازا قويا وبذا يمكن أن تكون متعلن معادلة لمتفعلن التى بدورها معادلة لمستفعلن كما يبدو على النحو التالى : متعلن ب/م | سـ/ت ^ ب/ع سـ/لن ^ ←

متفعلن ب ا سـ ب سـ ^ مستفعلن ـ ا سـ ب سـ ^ .

وهكذا يرى جويار أننا لانصادف فى أى بحر من البحور التى أوردها لنا الشعر العربى القديم البدائل فعول ، وكذلك مفاعيل وكذلك مفاعلت إلا قبل

تفعيلة تأتى مبدوءة بمقطعين جهيرين أول هذين المقطعين ضعيف [1] .

وعلى ذلك فقد أمكن لجويار أن يتقبل البدائل للتفعيلات الأساسية بناء على تفسيراته السابقة التى دلت على إمكان التبادل فى التفعيلة التى من قسم واحد ولايتغير فيها الزمن القوى . فإذا كان البديل يحدث تغييرا فى قوة الزمن بأن يضعفه فقد رأينا أن سكته تكمله أو أن اغارة على مقطعين وراءه تجعله يتقبل ارتكازا قويا يعوض ما فقدته التفعيلة وقد كان البحث فى طبيعة اللغة وإيقاعها وسيلته إلى التعرف على إيقاع هذه التفعيلات عنده ومن ثم أمكنه أن يرصد التغيرات التى تحدث للتفعيلة داخل البيت وهو يلخص ما أورده فى جداول تضم جميع التفعيلات الأصلية وبدائلها على النحو التالى :

القسم الأول

١ - التفعيلة فاعلن

الاسم الاصطلاحى	العلامة الموسيقية	العلامة العروضية	العلامة المستعملة
فاعِلن	[illegible]	[illegible]	– ᴗ –
فعلن	[illegible]	[illegible]	ᴗ ᴗ –
فَعْلن	[illegible]	[illegible]	– –

(١) أما متواليات من نوع مفاعيل فاعلاتن حيث وقوع (ل) قبل مقطع واحد جهير فذلك مجهول لدى الجاهليين والمخضرمين وهو فى بحور لم يستعملها شعراء أبدا فى رأى جويار مما يدل على أنها مصطنعة من المضارع والمقتضب والمجتث .

وحين نقارن بين التفعيلة الأولى وبدائلها ندرك أن مكان النقص قد عوّض بسكتـة (𝄾) حيث عوضت السكتـة (𝄾) المقطع ♪ من فاعلن إلـى فعلن وكذلك عوض المقـطع القصير ♪ سكتة 𝄾 فـكان التحويل مـن فـاعلـن إلـى فَعْلن ، وهذا تأكيد لدور السكتة باعتبارها قيمة زمنية فى عملية التبادل .

٢ - فاعلاتن

الاسم الاصطلاحى	العلامة الموسيقية	العلامة العروضية	العلامة المستعملة
فاعلاتن	♪. ♪ ♪ ♪	سَنْ بـ سَنْ ـ	— ب — —
فاعلاتُ	♪. ♪ ♪ ♪.	سَنْ بـ سَنْ بـ	— ب — ب
فعلاتن	♪ 𝄾 ♪ ♪ ♪	سَـ بـ ـ ـ	ب ب — —
فعلاتُ	♪ 𝄾 ♪ ♪ ♪	سَـ بـ سَنْ بـ	ب ب — ب

والملاحظة عـلى التفعيلة الأصـلية وبديلاتها أن القـيم الزمنية القويـة ثابتة المكان فى كل هذه التفعيلات .

القسم الثانى

النوع الأول -أ- فعولن

الاسم الاصطلاحى	العلامة الموسيقية	العلامة العروضية	العلامة المستعملة
فعولن	[illegible]	[illegible]	∪ — —
فعَلُن	[illegible]	[illegible]	∪ ..
فعولُ	[illegible]	[illegible]	∪ — ∪
فعلُ	[illegible]	[illegible]	∪ — ∪

ويلاحظ مـن الجدول السابـق دور السكتـة فى المبادلـة كما يلاحـظ إغارة التفعيـلة على مقاطع التـفعيلة التى تأتى بـعدها وقد أمكن ذلك بتـمثيل حدود الإغارة بسكتتين معـا ٦ ٦ فى نهاية التفعيلة ، فإذا ما جاء المـقطعان الجهيران أخذا حيزّ هاتين السكتتين .

٢ - مفاعيلن

الاسم الاصطلاحي	العلامة الموسيقية	العلامة العروضية	العلامة المستعملة
مفاعيلن	[illegible]	[illegible]	– – – ᴗ
مفاعلن	[illegible]	[illegible]	– ᴗ – ᴗ
مفاعيل	[illegible]	[illegible]	ᴗ – – ᴗ

النوع الثانى من القسم الثانى - ١ - مستفعلن

الاسم الاصطلاحي	العلامة الموسيقية	العلامة العروضية	العلامة المستعملة
مستفعلن	[illegible]	[illegible]	– ᴗ – –
مستفعلن (مُتْفعلن)	[illegible]	[illegible]	– ᴗ ᴗ –
متفعلن (مفاعلن)	[illegible]	[illegible]	– ᴗ – ᴗ
متعلن (فعلتن)	[illegible]	[illegible]	– ᴗ ᴗ ᴗ

-٢ - متفاعلن

الاسم الاصطلاحى	العلامة الموسيقية	العلامة العروضية	العلامة المستعملة
متفاعلن	[illegible]	[illegible]	. ∪ — ∪ ∪
متْفاعلن (مستفعلن)	[illegible]	[illegible]	— ∪ — —
متْفعلن (مفتعلن)	[illegible]	[illegible]	— ∪ ∪ ∪
مفاعلن	[illegible]	[illegible]	— ∪ — ∪

-٣ - مفاعلتن

الاسم الاصطلاحى	العلامة الموسيقية	العلامة العروضية	العلامة المستعملة
مفاعلتن	[illegible]	[illegible]	— ∪ ∪ — ∪
مفاعلْتن او مفاعيلن	[illegible]	[illegible]	— — — ∪
مفاعلن	[illegible]	[illegible]	— — — ∪
مفاعلْت او مفاعيل	[illegible]	[illegible]	∪ — — ∪

ذاك رصد للتفـعيلات وبديلاتها لوحظ فـيه رؤية عديد من التغـييرات التى نسميها بالزحافات ولم نعثر فيها علي بعض زحافات أو علل قائمة مقام الزحاف مما يسمـى بالخرم وما يسمـى بزحاف البحور مـفروقة الوتد ؛ ذلك أننـا لم نجد رصدا لما يسمى بمفعولات أو متفـع لن أو فاع لاتن وتلك أمور من الواجب أن يرد عليـها جويار . وقد حاول جويار أن يـرد على هذه القضيـة تحت موضوع وسمه بـقوله « نظرات فى الـسريع والمنسرح والخـفيف والمقتضـب والمجتث » ومعلوم أن كل هذه البحور تحوى تفعيلـة مفروقة الوتد كما يرى دارسو العربية فماذا كانت رؤية جويار ؟ يرى أن الخليل يرفض مفعولات ويرفض ما بنى على أساس الدائرة مما يسمى بفرق الوتـد . فكيف كان أساس رفض جويار ؟ يقول إن هذه البحـور لو كانت تتألف فـى الواقع كما يشيـر إليها الخليل لـكان يجب علينـا أن نلاحظ أن جميع المقاطـع القوية والمقاطع الـضعيفة لبحر مـن البحور تقابل فى وضعها الثابت المقاطع القويـة والضعيفة من بحر آخر يشترك معه فى الدائرة وهذا مالم يحدث فى دائرة هذه البحـور ولنحاول تفصيل مايقول جويار فنقول إن الفك من الرجز مثلا يكون :

o//   o/   o/   o//   o/   o/   o//   o/   o/

(١) الرجز

(٢) الرمل

(٣) الهزج

والملاحظ هـنا فى كل بحـر أن المقاطع القويـة فى نفس مكـانها لم تـغير وكذلك الضعيفة . . مثال ذلك أن (تف) و (لن) القويين فى مستفعلن هما أيضًا (فـا) و (لا) القـويان فـى فـاعلاتـن وكذلـك (فا) و (لـن) فى مفاعيلن . وهكذا فإن مكان القوة واحد فى البحور ذوات الدائرة الواحدة .

فهل ذلـك حاصل فى بحور المـشتبه مفـروق الوتد ؟ لم يحدث ذلـك كما يرى جويار فحقيقة أن هـناك كثيراً من المقاطع القوية والمقاطع الضـعيفة تتقابل فى البحور الســتة التى تشتمل عليـها الدائرة لكن هناك مقاطـع أخرى قوية فى بحورٍ ضعيفة في البحور الأخرى وهذا المنظور يوضح ذلك .

(١) السريع[1] /o/ o/o/ o/o o//o/o/ o//o/o/

(٢) المنسرح o//o/o/ o/o/ o/o/ o//o/o/

(٣) الخفيف o/ o// o/o o/ o/o/ o/o o//o/

(٤) المضارع o/ o/ o//o/ o/o/ o/o/ o/ o//

(٥) المقتضب o//o/o/ o//o/o/ o/ o/o/ o/ o/

(٦) المجتث ///o/o/ o//o/o/ o/o/ o/o/ o/

إن التصور الـسابق يعطينا دليلا على أن بعض المقاطع القوية الموضوع عليها الارتكاز تضعف فى بعض البحور الداخـلة فى نطاق هذه الدائرة وهذا ما جعل جـــويار يرفض أسـاسًا تفعيلـة مفعولات الـتى على أساسـها كان الفـك لهذه البحور ، وقد لاحظنا أنه من الصعب أن يرصد الإنسان لمفعولات نبرا ثابتا لديه لأن الفك لـــلبحور الأخرى والإتيـان بفاع لاتن ومستـفع لن فى مكانـها سوف لايتفق مع ثبات الارتكاز فيها .

ومما يدل أيضًا على افتراض هذه التفعيـلة لدى جويار أنها لاوجود لها على المستوى الإيقاعى فى بعض البحور ففى السريع تعوض هذه التفعيلة النظرية أما بمفعولن أو مفعولات ، أو مفعلا (فاعلن) أو معولا (فعولن) . والتفعيلتان الأخيرتان (فاعلن - فعولن) تنتميان إلـى قسمين مختلفى الإيقاع إذ إنّ فاعلن

(١) هذا الجدول تصرف خاص منى بناء على ما لمحته واحسسته من حديث جويار وفهمى له .

تبدأ بزمن ضعيف ، وفعولن تبدأ بزمن قوى ؛ والحال أنه مهما يكن من أمر النبر فى هذه التفعيلة فما كان لها أن تتغير إلى فعولن تارة وإلى فاعلن تارة أخرى لأن مفعولات لكى تتحول إلى فعولن كان يلزم أن يفترض أن مقطعها الأول مركب والثانى يحمل الارتكاز كالمقطع الثانى فى فعولن فهل يحدث ذلك الغرض إذا تحولت إلى فعولن ؟ لا . لأنه لكى تتحول مفعولات إلى فاعلن يفترض أن يحدث العكس ؛ أعنى أن يكون مقطعها الأول قويا والثانى ضعيفا . وهكذا لم تتحد الرؤية النبرية لمفعولات ؛ لأننا نخرج من ذلك بأن المقطعين الأول والثانى من مفعولات قويان ضعيفان فى وقت واحد ؛ ومن ثم كان فرضا نظريا فقط فى السريع .

ويرى جويار أن الخليل لكى يجعل المنسرح مع السريع فى دائرة واحدة افترض أيضًا وجود مفعولات وسطا فى المنسرح التى تصير بعد سقوط ثانيها الساكن إلى معولات أو رابعها الساكن إلى مفعلات ومن ثم كان من السهل هنا أن نفترض أن مفعولن الأصلية فى السريع اشتقت أساسًا من مفعولات وذلك بعد تحويل لات إلى لن ومن ثم فالصيغة المتوسطة لاتكون إلا مفعولات . وبعد أن فك الخليل المنسرح والسريع وجد بالصدفة أنه قد استطاع أن يرى متوالية تُحْدِث بحرا قديما هو الخفيف واستخرج ثلاث صور أخرى هى المضارع والمقتضب والمجتث لم تكن معروفة لدى الشعراء القدامى لكن الخليل لم يشغل نفسه بذلك ولم يتردد بعد ذلك فى اتخاذ أمثلة لهذه البحور .

ويخلص جويار مما قاله إلى أن التفعيلة مفعولات ما هى إلا افتراض محض وأن السريع والمنسرح يتجزآن على خلاف ما ذهب إليه الخليل ، وأخيرًا على أن المضارع والمقتضب والمجتث بحور مصطنعة ومخالفة لروح النظم العربى ، وأن الدائرة الرابعة تستحق بجدارة الاسم الذى سميت به وهو المشتبه وهكذا ألغى جويار ما يسمى بمفعولات أساسًا أو ما يسمى بالوتد المفروق فى الإيقاع الشعرى . فهل نحن متفقون معه فيما يراه ؟

قلت إن حديثنا خاصًا عن دور الوتد سيأتى فى مكانه وآن لنا أن نعرض هذا الحديث فى سبيل الحوار مع جويار . لقد رفض جويار تفعيلة مفعولات ومن ثم رفض ما يسمى الوتد المفروق وعاب على الخليل أنه لم يحكم قانونه الموجود فى دوائره الأربع على الدائرة الخامسة المسماه بدائرة المشتبه معتمدا فى ذلك على التبادل فى موطن القوة والضعف بين المقاطع المتقابلة فى البحور صاحبة الدائرة الواحدة .

وفيما يعترض به جويار إلزام للخليل أن يقرر ويؤمن بالقوة والضعف كما يفرضها جويار حسب قانونه المتوالى الأزمنة وإذا لم يكن لهذا الفرض وجود عند الخليل فليس قصوراً منه وإنما معناه أن له رؤيته الإيقاعية التى تحسب القوة والضعف حسابا خاصًا ولعل ما يبين هذا الإحساس تمثله وتدا مفروقا فيها يقابل الوتد المجموع ؛ فلعله أحس بقيمة صوتية لإيقاع الوتد المفروق تخالف تمامًا القيمة الصوتية التى يمثلها إيقاع الوتد المجموع ، ولعله أحس بذلك فرقًا موسيقيا فكانت موازينه ممثلة لهذا الأساس فى مجموعة البجور التى مثلتها دائرة المشتبه . أن جويار يفرض على الخليل قانونه ليحاسبه به بعد ذلك والعكس مطلوب فقد كان الأجدر لجويار إن يحاول تمثل إيقاع الوتد المفروق لاهتمام الخليل به لا إن يعكس الأمر . . إن الذى ألزم جويار أن يفعل ذلك لم يلزم الخليل فقد أقام جويار بناء تفعيلاته على أساس أنها مقابل لغوى له ما يناظره تمامًا من كلمات اللغة ورأى أن إيقاع الكلمات هو أساس لإيقاع التفعيلات ؛ ومن ثم كانت التفعيلة عنده كلمة لغوية فانعدم إحساسه بفرق الوتد فى بعض التفعيلات لأن تصوره فى إيقاع الكلمة لا الوزن الموجود لايعدو أن يكون سببا خفيفا وحركة تتفق مع مقطع التفعيلة التالية لها .

وكانت هذه نقطة الخلاف لأن التفعيلة حين جعلت ميزانا أصبحت أرحب وأمثل للدلالة على الموزون ولم تصبح كلمة تحمل طبيعة مفردات اللغة بل أصبح لها إيقاع خاص يتشكل فى نظام منسق يحكمه موسيقى البيت ، وهنا

كان على الإيقاع الشعرى لـكى ينوع متوالياته فى التنتنه التـى قلنا بها سابقًا أن ينوع فى إيقاعه وبدلا من تنْ تنْ تن تـنْ تن تن   تنْ تن تن وهو إيقاع مطرد يأتى إيقاع جديد تنْ تتنْ تن   تن تتنْ تن تنَ تتنْ تن وتلك نمطية موسيقية جديدة توحى بالغنى الشعرى والثراء الموسيقى . إن الـتفعيلة إيقاع تتشكل على أساسه كلمات اللغة حـين توضع فى إيقاع شعرى وليس العكـس فالميزان وإن كان فى أصله موزونا إلا أنه أصبح بعد ذلك قانـونا للموزون . وأصبحت رحابته أثرى من رحابة الموزون ؛ ولذا نقيس الكلمات عليه ولانقيسه على كلماتنا فأية كلمة تحمل سمة لغوية خاصة إذا وضعت فى إيقاع شعرى وجب عليها أن تسير على ما يفرضـه الميزان من نمط إيقـاعى وهذا هو فرق ما بـين الشعر والنثـر ومن ثم فليس الخليل مجـانبا الصواب حين أقر بحور التفعيلـة مفروقة الوتد لأنه أحس بقيمة مـوسيقية فى قانونه يبـدو أن الإنشاد كان يمثلها بوضوح فـى ذلك العهد الذى كان الخلـيل موجودا فيه . ونـحن نعجب من إغـفال جويار قيمـة الوتد المفروق وعهـدنا به كما سبـق أنه يعطى للـسكتة دوراً هامًا فى تمـثل الإيقاع . أليس الوتد المـفروق موحيا بوجود سكـتة خاصة به كان على جـويار أن يرصد إيقاعـها وكأننا حين نـقول مستفـعلن مجموعـة الوتد فإنهـا تخالف مستـفع لن مفروقة الوتد لأن إحساسنا بالتفعـيلة الأولى إحساس بوجود سكتات ثلاث مس / تف / علن بينما الاحساس بالثانـية إحساس بوجود أربع سكتات مس / تف / ع / لن . أليس ذلـك التصور بموجب تصـورا مختلفا فى الإيـقاع يجب أن يفرق بين البحور على أساسه !

الخليل لم يـك مخطئا اذن فى تصوره الـوتد المفروق والبحور التـى اثبتت عليه ، أما الحـديث القائم على تمثل نـهاية السريع وأن مفعولات المـزعومة فيه لايمثلها الواقع الشعرى فنحن وإن كنا نؤكده لكن التفسير هنا لايقوم على رفض تمثل البديل كمـا ناقش جويار بل على أساس أن تلك إمكانـات أخيرة لما يسمى العروض والضرب وإيقاعـهما له حكم يخصه فليس غـريبا وإن كان ذلك فرضا

أن تتحول مفعولات إلى فعولن أو إلى فاعلن رغم اختلاف توالى زمنيهما القويين ؛ لأن فعولن وفاعلن هنا يدرسان فى زمن خاص يحكمه ما يسمى عندنا بالتردد الشطرى والتردد القانونى .

بقيت اذن نقطة اصطناع بعض بحور هذه الدائرة كالمضارع والمقتضب والمجتث وأرى أن ذلك لايعيب الدائرة لأن الدائرة تصور شتى الإمكانات الموسيقية وليس بلازم أن يطابق الواقع كل ما أحدثه النظام وما هذه المخالفة إلا دليل على أن الخليل كان يرى النظام أساسا يمكن أن تتشكل تحته اطر إيقاعية لاحصر لها ومن هنا كان ميزانه هو الحاكم لا موزونه .

لقد سبق أن قلنا أن جويار اعتبر التفعيلات بدائل لغوية لكلمات موجودة فى اللغة حيث رأى الأصل فى إيقاع البحور إيقاع الكلمات ذاتها وكان عليه أن يتصور على نحو كامل كيف تتجمع هذه الكلمات لتكون البحور ؟ هل يبقى إيقاعها واحدا حين تأتى فى تجمع خاص ؟ هل يظل نبرها ثابتا كما فرضه جويار عليها وهى مفرده ؟ يجيب جويار عن هذين السؤالين بفصل كامل يأتى فيه بعديد من النماذج ليثبت أن إيقاع الكلمات ومن ثم التفعيلات يحدث لها تغير ما فيما يخص النبر والإيقاع حين تتجمع لتكون بحرا من البحور ومن ثم جاء بأبيات الشعر ليعطى إيقاعا لكلماتها وهى مفرده ثم يحاول النظر إليها وهى فى حالة التجمع ومن ثم كان عمله رائعًا إذ يفرق فيه بين إيقاع الكلمة المفردة وإيقاع الكلمة فى سياقها ومعنى ذلك أن الإيقاع والنبر يتنوع عنده إلى إيقاع ونبر افرادى وإيقاع ونبر مقامى وهذا تصو لتجربته من خلال بعض الأبيات .

من بحر الطويل :　　　قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

وتوقع كلماتها حالة الافراد : قفا - نبُك - منْ - ذكرىٰ - حبيبن ومنْزلى

والارتكاز هنا على المقاطع فا - ن - م - ذ - رى - م

أما التوقيع حالة التجمع فى سياق شعرى :

قفا نبك من ذكرى حبين ومنزلى

فعو لن م فا عى لن فعولن مفاعلن

ويتبين لنا حسب التوقيع الإفرادى أن الكلمات لاتشكل بحرا من بحور الطويل لأنها لاتحمل أبعاد المتواليات الزمنية كما تصورها جويار ، ولكى نتمثل البحر كان علينا استبدال الارتكار القوى الذى على (نبك) إلى ارتكار دون قوى ، كما علينا أن نحذف الارتكار القوى الموجود على (ذكرى) .

ومن بحر البسيط هذا البيت : لو كنت من مازن لم تستبح ابلى

لو وقعناه على الإفاد لكان ما يلى :

لو كنت من ما زنن لم تستبح أبلى

فإذا تجمع فى بسيط لكان :

لو كنت من ما زنن لم تستبح أبلى

والفرق بين التوقيعين فى النبر واضح

ومن بحر الوافر : فدت نفسى وما ملكت يمينى

لو وقعناه على الافراد لكان

فدت نفسى وما ملكت يمينى

فإذا تجمع فى وافر لكان

فدت نفسى وما ملكت يمينى

ويبدو الفرق أيضا بين التوقيعين إذا لاحظنا كلمة ملكت فى التصورين .

ومن بحر الكامل : ولقد شهدت الخليل يوم طرادها

لووُقِّع على الافراد لجاء على النحو التالى :

ولقدْ شهدت تل خيل يوم طرادها

ولو تجمع فى بحر لكان

ولقد شهد الخيل يوم طرادها

ويكفينا من توقيع جويار هذا العدد من الأبيات الذى يتضح فيه أن تكوين الكلمات داخل البحور يغير من إيقاعها وارتكارها ، ونلاحظ أن توقيع الكلمات النهائية فى البحر عنده لم تفترق فى الإيقاع حين جاءت مفردة حيث يلاحظ ذلك فى الكلمات السابقة منزلى - ابلى - يمينى - طرادها ، ونحن نحسب أن للنهاية إيقاعا يفرقها عما فى حشو البيت من إيقاع .

ولكن كيف كان العربى يتبين إلى حد ما إيقاع أبيات الشعر العربى ؟ كان يرى ذلك من خلال الاعتناء الانشادى بالضغط على المقاطع المضروبة بالارتكاز والمرور بسرعة إلى المقاطع الضعيفة أى أنه كان يعى مختلف الإيقاعات الموجودة فى قصيد الشعر بناء على هذا الارتكاز .

ويخرج جويار من خلال حديثه السابق بنتيجة مؤداها أن سقوط الارتكازات والاحتفاظ بها وتحويلها على الكلمات يخضع لقوانين عامة للغاية حيث إن الارتكاز لايسقط ولايظل إلا فى ظروف محددة ومعينة ، وهذه التغيرات فى إيقاع الكلمات المنفردة تتجلى واضحة عن طريق اجتماعها فى البيت ومن هنا فإن جويار يستخلص قانونه القائل بأن إيقاع البحور قد تولد عن إيقاع الكلمات . فكيف كانت قوانين التحول الارتكازى بين الكلمات مفردة وبين وجودها فى إيقاع ؟

يصوغ جويار هذه القوانين على النحو الآتي :

١ - الارتكاز الواقع على مقطع مركب يسقط عندما يكون هذا المقطع موجودا بين مقطعين آخرين مزودين بارتكاز كما يرى حدوث ذلك فى الطويل والبسيط والهزج والوافر والكامل .. إلخ .

٢ - المقطعان المركبان الواقعان بين مقطعين آخرين مركبين قويين لايحتفظ الأول والثانى منهما بارتكازه كما يرى ذلك فى المنسرح والخفيف .

٣ - إذا بدأ البيت بمقطعين مركبين فإن الأول منهما يفقد ارتكازه .

٤ - يجب أن تحول الارتكازات القوية فى الغالب إلى ارتكازات دون قوية ، والعكس بالعكس كى يحدث التناوب الارتكازى .

ويلاحظ مع القوانين الأربعة أنه بمجرد ما يكون الارتكاز القوى قد ضعف فى الكلمة فإن هذه الكلمة تلحق كلها أو جزء منها بالكلمة المتقدمة عنها وتكون معها كلمة جديدة مصطنعة ، وتنقسم الجملة إلى سلسلة ذات مجموعات كل مجموعة منها مزودة بارتكازين .

٥ - يختفى الارتكاز القوى الواقع على أول مقطعين متحركين متتالين وذلك حين يحتوى البيت على كلمات على صيغة مفاعلتن مفاعلْتن متفاعلن متْفاعلن .

٦ - عندما تتطلب حركة البيت من مقطع قصير أن يتلقى ارتكازا ويطول فإنه يفعل ذلك شرط أن يكون هذا المقطع واقعا قبل مقطعين متحركين متبوعين بساكن على نحو تتكون معه فى وسط البيت متوالية من المقاطع مماثلة لصيغة فَعِلن .

هذه قوانين إيقاع الكلمات فى البحور لدى جويار ولعلنا بختامها نكون قد أدركنا الجهد الشامل الذى بذله جويار فى فهم إيقاع الشعر العربى من خلال

نظريته التى عبر عنها لقد كان من نتاج هذه النظرية أن صورت لنا أن النبر يؤدى دوراً هامًا فى إيقاع الشعر ويضطلع بدور فى تفسير الزحاف والعلة حيث تصور التفعيلات المزاحفة بدائل موسيقية صالحة للتفعيلات الأساسية بناء على قانون تعاقب الأزمنة الذى من خلاله ظهرت قيم عديدة تفسر الزحاف .

لقد أطلنا الحديث عن محاولة جويار لأنها نبراس لكل حديث يذكر دور النبر فى الإيقاع الشعرى . فهل سلم جهد جويار وبرئ تمامًا من النقص ؟ إن من يحاسب الرجل فى إطار قانونه الذى التزم به لن يجد نقداً يمكن أن يوجه إليه ، وعلى ذلك فكل نقد يوجه إلى جويار هو نقد للأساس الذى فرضه . وربما كان عرضنا لحديث الأستاذ الدكتور شكرى عياد موضحا لهذه الحقيقة .

يرى الأستاذ الدكتور شكرى[1] أنه من الواجب أن نقف موقف الحذر من نظرية جويار لأنه قد كتب كتابه عن موسيقى الشعر العربى سنة ١٨٧٥ م معتمدا على الموسيقى وعلم الصوتيات وقد تقدم كلا العلمين تقدمًا كبيراً من ذلك الحين . وفى علم الموسيقى بالذات تغيرت كثير من الفروض التى بنى عليها جويار نظرياته إن لم نقل معظم هذه الفروض وذلك تبعا لتحرر الموسيقى الحديثه من قواعد الموسيقى الكلاسيكية .

وما أخذه الدكتور شكرى على جويار هنا لانراه أمرا لازما وإن كان من المستحسن وجوده لأن تصور جويار موسيقى الشعر حسب قواعد الموسيقى وقتها ربما كان ملائمًا لدراسة إيقاع كلاسيكى لم يتغير تغيرا ذا بال منذ أن وجدت أوزان الخليل ومن هنا لائمت القواعد الموسيقية الكلاسيكية ذلك الطابع الكلاسيكى فنحن لانفسر إيقاعا عصريا حتى نتحرر فى فهمه من قواعد الموسيقى الكلاسيكية ؛ يضاف إلى ذلك أن تفهم ذلك الإيقاع لم تستخدم فيه إلا الأسس الموسيقية العامة وهى ثابتة كما أظن .

---

(١) موسيقى الشعر العربى ص ٨١ .

ويرى الدكتور شكرى أيضًا أن افتراض جويـار وجود سكتة مساوية لنصف زمن أو زمن كامل تقوم تعـويضا لنسبه الزمنية ليس بكـاف لأن الدكتور يضيف قيمة أخرى أبعد من السكتة وهى الوقفة وهو يفرق بين الوقفة والسكتة قائلا : « السكتة جـزء من الزمن الموسيقى أمـا الوقفة فلا . الوقفة فـى داخل الشطر نوع من التصـرف فى الإيقاع الشعرى تتيح لـلشاعر التلاعب بالمقاديـر الشعرية بحيث يكون النصف الأول من المقدار مع مقدار سابق ونصفه الآخر مع مقدار لاحق وبذلك يُحْدِث عند سامعه نوعًا من الانتظـار والترقب يجد إشباعه عندما تأتى بقية المقدار بعد الوقفة »[1] .

ويفرق د. شكرى بـين حدود وقفاته الإيقاعية وسكـتات جويار إذ يرى أن قراءة الأبيات بنـاء على وقفاته الأنسب إلى القـراءة الطبيعية وهو يحـلل البيت التالى وهو من البسيط :

بنـى جميلة انـى منهـم غاد   حان الرحيل ولما ينجزوا زادى

على أساس هذه الوقفات :

بنى نجميلـــة ان - نى منهمو غادى   حان الرحيل ولم - ما ينجزوا زادى

وهو على سكتات جويار يكون هكذا

بنى جمـــى - لة انى منهمو - غا - دى

حان الرحى - ل ولما ينجزوا - زا - دى

والفرق بين التصـورين فى رأيى راجع إلى أن السكتة لـدى جويار لم تعد من وظيـفة الإلقاء والإنـشاد بقدر ما أصـبحت من نظـام الإيقاع الموسـيقى . سكتات جويار لها نظامها المحكم وهى مـسجل صريح لكثير من مسائل الزحاف

(١) موسيقى الشعر العربى ص ٧٨ .

بينما وقفات شكرى قيم إنشاديه تحاول أن تتحمل المزاحفة فالواقع أنه قد تصور الشطر مقسما إلى إيقاعين .

بنى جميلة أن (متـفعلن فعلن) × نى منهمو غادى (مسـتفعلن فاعل) وتلك حدود توحـى بالتركيب وهو من قـيم المنشد وإذا كان للإنشـاد مثل هذه الرحابة فلنا أن نتصور لهذا البيت قراءة أخرى على النحو التالى :

بنى جمـى   - لة انى من   - همو غادى

حان الرحى   - ل ولمايـن   - جزوا زادى

وعلى هذا التصـور أكون قد أوجدت حدودا إيقاعية للوقف تـوحى بقيمة التفعيلة فى الإيقاع لأن التصور أصبح على النحو التالى وتلك مقارنة بينه وبين التسجيل العروضى لبحر البسيط .

بنى جمـــى (متفعلن) لة انى من (متفاعلن) هموا غادى (مفاعلْتن)

حان الرحى (مستفعلن) ل ولما ين (متفاعلن) جزوا زادى (مفاعلتن)

وتسجيل العروض له :

بنى جمى (متفعلـــن) لة ان (فعلن) نى منهمو (مستفعلن) غادى (فاعل)

حان رحى (مستفعلن) ل ولم (فعلن) ما ينجزو (مستفعلن) زادى (فاعل)

كيـف تسنى هـذا الاختلاف بـين كل هذه الـتصورات مع أن قـيم البـيت الموسيقية واحدة ؟ هل ذلك راجع إلى الإنشاد وحده أو إلى أمر آخر ؟ للإنشاد دور فى ذلك غاية الأمر أنه يجـب علينا أن نلزم أنفسنا موسيقيا بـسكتين سكتة فى التفعيلة ذاتها وسكتة بين التفعيلات وإيقاع السكتين بين القوة والضعف من طبيـعة الإنشاد . وعلـى أساس من هذا الإيقاع تـقبل الأذن المزاحفـة ؛ وبيان القوة والضعف مسألـة صعبة لايستطيع عمل واحد أن ينوء بـحملها وإنما تحتاج إلى حشد من الجهود والأعمال .

ولكن هل يقف رأى الدكتور شكرى مع ظاهرة النبر باعتبارها مفسرا لإيقاع الشعر ؟ والجواب أنه لايستطيع أن يقر حقيقته ودوره بصورة قاطعة حيث يتردد بينه وبين الكمية وله حق فى ذلك يظهر ذلك من قوله : « نستطيع أن نستنتج اعتمادا على هاتين الحقيقتين أن النبر فى اللغة العربية ليس صفة جوهرية فى بنية الكلمة وإن يكن ظاهرة مطردة يمكن ملاحظتها وضبطها . وإذا صح ذلك فإن القول بأن الشعر العربى شعر ارتكازى . . قول ليس له - حتى الآن - ما يسنده من نتائج البحث اللغوى . ولعل وصف جمهور المستشرقين للشعر العربى بأنه شعر كمى أن يكون أدنى إلى الصواب »[1] ويتابع رأيه قائلا : « على أننا إذ ننفى كون اللغة العربية لغة نبرية أو كون عروضها عروضا نبريا لايعنى أن اللغة العربية خالية من النبر ولا أن النبر لادور له فى العروض العربى . لقد أسلفنا أن النبر مرتبط فى أساسه بطول المقاطع ولكنه يستأثر دونه بالمكان الأول فى الوزن الشعرى حين يستقل عنه . وإذن فالارتباط بينهما ارتباط نسبى بحيث يمكن أن يكون لأحدهما الصدارة فلاينفرد أحدهما بالسلطان المطلق »[2] .

حديث لايستطيع صاحبه أن يجزم فيه بأن النبر أساس فى إيقاع الشعر العربى وإن كان لاينفيه ومسألة الجزم بالنبر وحده أو الكم وحده مسألة عسيرة فى رأيى ؛ ذلك للتداخل بين القيمتين فقد قلنا إن النبر مرتبط بالكم والكم مسلم للنبر فلماذا نصر على إفراد واحد منهما بالفهم الموسيقى ؟ فما الذى يجعلنا نتردد أمام التصريح بقيمة النبر وإن كنا نحسه ؟ لأنه لم يدرس الدراسة الكاملة فى اللغة . إن الارتكاز فى اللغة العربية موضوع شاق لايزال فى حاجة إلى البحث ونحن مع أمنية الدكتور شكرى عياد فى « أن تستمد الدراسات

---

(١) موسيقى الشعر ص ٤٥ .

(٢) السابق ص ٤٥ .

الموسعة المستقبله فى هذا الموضوع على أجـهزة التسجيل الصوتى المستخدمة فى المعامل الحديثة عـلى مجرد الاستماع وأن يدرس الارتكاز فى اللـهجات العربية المختلفة بجانـب دراسته فى الأداء الفصيح حيث يتبـين ما بين هذا الأداء وتلك اللهجات وما بين اللهجات بعضها وبعض من تشابه أو اختلاف »[1] .

مازالت دراسة جـويار صورة تفسيريـة لكثير من الـتغييرات المختلـفة التى تطرأ على التفاعـيل بالزحاف وحين يقول الدكتور شكرى إن تحلـيل المستشرقين للأوزان العربية يبدو شديد النقص لأنه يهمل التغييرات المختلفة التى تطرأ على التفاعيـل بالزحاف أو على الأصح حين يختـار نوعا واحداً منها لعلـنا نظن أنه ينسي جـهد جويار أو ينكره وهـذا غير وارد لأنه يقول فـى موطن آخر : « إن دقة الـعروض الذى وضـعه جويـار فى حدود مـوقف عـلم الموسـيقى وعـلم الأصوات فى زمـنه - لاترجع فقـط إلى ضخامة الجهـد الذى بذله لاستـقصاء جميع نقاط بحثه بل ترجع قبل ذلـك إلى استفادته من الأصول العامة للإيقاع ومحاولته تطبيق هـذه الأصول على اللغة العربية بخصائصهـا الصوتية المميزة . فوقاه ذلك شر السقوط فى تفسير ضيق للعروض العربى يقيسه بمقياس العروض الفرنسى والانجليزى »[2] . استطيـع أن أجزم ازاء هذا القول بأن جـهد جويار جهد حقق به كثيراً من القيم العروضية كما رأينا .

أن هذا الجهد مـنوط بمكان ثبات فـى التفعيلة ، حـيث يتحدد مكـان النبر ومكان التغـيير ؛ ومن هنا فلم يجعـل نبره مرتبطا بطول المقـطع وحده لأنه لم يعتمد على قيم مقطعية بقدر اعتماده على أقدار وأبعاد موسيقية .

---

(١) موسيقى الشعر العربى ص ٤٥ .

(٢) السـابق ص ١٥ .

لقد قلت أن الـدكتور شكرى لايجزم بالاعتـماد التام على النبـر لكنه رغم ذلك يعى قيـمته ودورة ففي تمثله لـوجود النبر على أبيـات للمعرى متبعـا فيها قواعد الدكتور أنيس وهى الأبيات التالية :

غير مجـــد فـى ملتى واعتقـادى نوح باك ولاترنم شادى . . . إلخ .

يخرج بملاحظة هى أن الـنبر غير موزع فيها توزيعا منـتظما على الأبيات أو الأشطر فهو كـثير متجمع فى بـعضها قليل متـباعد فى بعضها الآخـر . ومعنى ذلك أن الشـاعر من خلال الوزن الـواحد يحدث نـوعًا من تغييـر الإيقاع[1] . والقيمة الواضحة فى حديث شكرى ارتبـاط النبر بمسألة الزحاف حيث يقـول : « والقاعدة أنه حيثـما وقع النبر على مقطع قصير اقـترن به زحاف . . . ومعنى ذلك أن نبـر المقطع القـصير يحدث له بـعض الطول حتـى يقترب من المـقطع الطويل . وهـذا جيد فى بابه ، لأنـنا نعلم أن التـغيير حادث لثـوانى الأسباب بالحذف ومن ثم فنحن بحاجة إلى تعويض هذا الثانى بالتركيز على أوله كما فى متفعلن مـن مستفعلن أو بالتسـكين ومن ثم فإن تحول المقطع حيـنئذ إلى طويل يتحمل نبرا وضغطا ربما عوض به ذلك التسكين . هذه نظرة توحى بدور النبر ، وإن كان دوره أعمق بيّن ؛ ذلـك لأن التعويض لايقف أمره عـلى مكان واحد فحسب بل هو جماع إيقاع البيت كله التزاما بقيمة الميزان وتصرف الإنشاد .

إن نظرة الدكتور شكرى نظرة جاده ولكن لأن الرجل شديد التواضع ولأن موضوع النبر موضوع شاق ، فإن تأكيده للنبـر يعتبره هاجسا يخطر بالبال وذلك « لأننا لانـزال نعتمد علـى دراسة أولية عن الـنبر تحتاج نـتائجها إلى مـزيد من التحقق . ولئن كانت هذه النتائج بالرغم من ذلك قد استطاعت أن تفتح أمامنا آفاقا خلابة من البحث الفنى . إن المرء لـيتهيب الانطلاق فى هذه الآفاق خشية

---

(١) السابق ص ٥١ .

أن يكون ساعيا وراء سراب . ألا ما أشد حاجتنا إلى مزيد من البحث العلمي ليكون حديثنا عن فنية الشر شيئًا أفضل من الرجم بالظنون »[1] .

لارجم بالظن هنا ما دام البحث مستمرا باحثا عن الإيقاع وأن محاولة تلو محاولة لكفيلة أن تنير الطريق أمامنا فى فهم إيقاع الشعر العربى .

بقيت أحاديث كثيرة عن دور النبر وجعله مفسرا للإيقاع ونحن نختار محاولتين من هذه المحاولات نركز عليهما الأولى للدكتور النويهى ويغلب عليها الطابع الذاتى ، والثانية للدكتور كمال أبو ديب وقد قامت على أساس من تجارب معملية قام بها صاحبها . وكل ما يهمنا فى المحاولتين إمكان أن يكون النبر مسوغا لفهم قضيتى الزحاف والعلة فى عروض الشعر العربى .

من أكبر المتحمسين لفكرة النبر وجعلها أساسًا لنظام إيقاعى جديد فى الشعر العربى الدكتور النويهى ودراسته للنبر دراسة واعية لحركة الإيقاع وإن اعتمدت على تصور النبر اللغوى فحسب . حيث اعتمد على قيم النبر اللغوية التى عرضها الدكتور أنيس وربما كانت هذه نقطة ضعف فى عمله لأنه إذا كان هناك فرق واضح بين نبر الكلمة لغويا وبين نبرها فى سياق فأعتقد أن الفرق يكون واضحا إذا كان السياق محكوما بإيقاع موسيقى له حدوده التى تنأى به عن نبر السياق اللغوى . أحسب أن النبر له وجوده مادامت الزحافات لها وجودها المقبول والمستساغ وما دام نجد عنصرا له قيمة ضغط هو الوتد ؛ نحن لانقر تفسير الإيقاع الموسيقى من خلال عنصر واحد وإلا فإن وسم موسيقية الشعر بالرحابة والثراء ينتفى حينئذ .

يتبنى الدكتور النويهى إقامة بناء إيقاعى جديد على أساس من النبر . ويرى تحقق هذا الإيقاع فيما يسمى بالشعر الجديد ولكى يثبت رأيه يؤكد أن فى الشعر

(١) موسيقى الشعر العربى ص ٥١ .

القديم دلائل تؤكد ذلك حيث يقول عن الشكل الموسيقى الجديد : « العيبان الأساسيان اللذان أخذهما شعراء الشكل الجديد على الشكل القديم هما الإيقاع الحاد البارز والرتوب الممل الذى ينشأ من شيئين : من هذا الإيقاع نفسه حين يتكرر فى البيت بعد البيت ومن الهيئة الهندسية الصارمة للبيت ذى الشطرين المتناظرين حين تتكرر هذه الهيئة شطرا بعد شطر وبيتا بعد بيت »[1] ويقول : « وقد حاول الشعراء من قرون أن يخففوا ذلك الإيقاع ويقللوا ذلك الرتوب بمختلف الوسائل منها الاكثار من الزحاف ومما سماه العروضيون عيوب القافية »[2] . ومعنى ذلك أنه يجد من ذلك التصرف مبررا لمحاولة يقوم بها على الشعر الجديد ». ويحاول الدكتور النويهى تفسير هذه الإمكانات فيرى أن كل ما فعله العرب من تصرف هو تسكين للحرف المتحرك أو حذف للحرف الساكن أما تحريك الساكن فليس بوارد والسبب واضح في رأيه وهو « أن الحرف الساكن فى التفعيلة ينهى جزءاً أساسيًا من أجزاء هذه التفعيلة ويقوم علامة على هذا الإنهاء فإذا حركته الغيث كينونته تمامًا وجعلته يتصل تمامًا بالجزء التالى له ويختلط به ويذوب فيه وهذا ينتج عنه اضطراب التقطيع الموسيقى وانهدامه على أساسه »[3] لكنك « إذا أسكنت حرفًا متحركا فلن يحدث مثل هذا الضرر لأنك لم تفعل أكثر من تقسيم الجزء إلى جزئين فرعيين وسيظلان معا مستقلين عن الجزء التالى من أجزاء التفعيلة . . . كذلك إذا حذفت الحرف الساكن حذفا تامًا لم يحدث ضرر لأن الصوت يستطيع فى القراءة أن يتريث تريثًا خفيفا على الوضع الذى كان فيه الحرف المحذوف فيعوض بذلك حذفه ويظل الجزء من التفعيلة مستقلاً قائمًا بذاته[4] .

(١) قضية الشعر الجديد النويهى ٢٧٥ .

(٢) السابق ٢٧٦ .

(٣) السابق ٣٠٤ .

(٤) قضية الشعر العربى الجديد ص ٣٠٤ .

ويجد الدكتور النويهى[1] فى ظواهر الزحاف مبررا للقول بأهمية النبر حيث يجد فى النظام السنبرى دافعا للشعراء المجددين إلى الاكثار من الزحاف ليدخل على كل تفعيلة من البيت ويرى أن الشاعر إنما يكثر من هذا الزحاف بل ليدخل على كل تفعيلة من تفاعيله الست لاعتماده على أن القارئ سيضغط صوته عند مواضع النبر . وبهذا الزحاف وذاك النبر يؤدى الشاعر مايريد من تصوير . لأجل ذلك فإننا نرى من خلال حديث النويهى أن النبر بإمكانه أن يكون وسيلة أساسية لتقبل الزحاف من الناحية الموسيقية حيث يقوم بوظيفة التعويض فالنبر اذن وسيلة من وسائل تقبل الزحاف فى عروض الشعر العربى .

ونأتى إلى المحاولة الثانية التى ترى النبر مؤسسا لإيقاع الشعر العربى ، والحديث خاص بجهد كبير قام به الدكتور كمال أبو ديب فى كتاب ضخم قدمه تحت عنوان « فى البنية الإيقاعية لعروض الشعر العربى » . . فما الجهد الذى قدمه الدكتور والذى يخدم قضية الزحاف والعلة فى هذا الموضوع ؟

يؤكد الدكتور كمال[2] أن الدراسة المتأنية تجعلنا نؤكد أن النبر هو الفاعلية الحقيقية الجذرية فى إيقاع الشعر العربى ، وأن التشكلات الإيقاعية التى يتوفر فيها نموذج معين واحد للنبر تنتسب إلى الإيقاع ذاته مهما اختلفت قيمتها الكمية . وقد أخذ الدكتور كمال يكرر هذه الفكرة مرارًا فى كتابه . وقد أجاب عن سؤال ما معنى أن يقوم الشعر على النبر بقوله : أن إيقاع أية كتلة حركية ما فى الشعر يتحدد بالمواقع التى يقع النبر عليها وذلك بناء على التتابع الأفقى للوحدات الصوتية المنبورة وعلاقتها بالوحدات المنبورة نبرا خفيفا أو غير المنبورة أطلاقا ويجد أن نموذج النبر ينبع من :

---

(١) السابق ٣١٥ بتصرف .

(٢) فى البنية الإيقاعية ص ٢٨٣ .

أ - النبر المفروض على الكلمات المفردة فى اللغة .

ب - النبر النابع من علاقات الكلمات حين تتركب فى نظام معين عن طريق فاعلية تعديلية أساسية ترتبط بالوعى واختيار نسق إيقاعى ذى طبيعة متميزة .

ومعنى ذلك أن النبر المتحقق فى إيقاع الشعر ليس نبر الكلمات المفردة وحدها وإنما النبر النابع من علاقات الكلمات أى السياق حين توضع فى نسق ونظام حاكم معين وإذا كان د. كمال يؤكد النبر باعتباره الفاعلية الشعرية ، فكيف كانت نظرته إلى الزحاف .

يرفض مفهوم الزحاف كما أورده العروضيون وإن كان يقر الظاهرة حيث يتضح تفسير هذه الظاهرة لديه فى تعدد الإمكانيات الإيقاعية للنون فهو لايرى مثلا أن مستفعلن محوله عن متفاعلن . أو أن متفعلن محولة عن مستفعلن وإنما يجد أن كل هذه الكتل وحدات مستقلة تشكل نمطا إيقاعيا ومن أجل ذلك فإن حدود التفعيلات لديه تتعدد بتعدد التعبيرات التى رأيناها فى الزحاف والعلةِ ، وحين يفرض الدكتور كمال ذلك فإن من السهل عليه بعد ذلك أن يتصور حدودا ثابتة للنبر عنده . والذى يهمنا عنده أننا سوف نأخذ من قيمة النواة عنده والتى هى محولة فى مفهوم العروضيين ما يبرر قبول النوى فى إطار النسق الإيقاعى . ويتأكد أيضًا اعتبار الزحاف أساسًا لاتحويرا قول د. كمال أيضًا « ينبغى دائمًا اذن أن يوضح النبر فى مواقعه ، لابالنظر فى أصل البحر والزحافات الممكنة أو غير الممكنه فيه وإنما باعتبار الوحدات الناتجة فى كل تركيب يقال أن البحر يتحول إليه والنوى التى تؤلف الوحدات[1] » وقوله أيضًا « وليس فى نظرية الزحاف ما يفسر المفارقة بين الأصل والصورة الجديدة لأن

---

(١) فى البنية الإيقاعية ٢٨٠ .

الزحاف يسكن متحركا فى الأسباب أو يسقط ساكنا وما حدث هنا ليس أيا من هاتين الظاهرتين »[1] .

الزحاف منظور إليه اذن من خلال إيقاع النوى التى يتحدد على أساس منها قيمة النبر أو أسس النبر الشعرى عند الدكتور كمال . وتلك النوى هى :

١ - النواة (- ٥) وهى وحدة مستعملة قائمة بذاتها . قد يكون لها كم محدد إذا تجاهلنا الفرق بين حروف اللين الطويلة والساكن الصامت . هذه النواة فى حالتها الافرادية لاتتلقى نبرا محددا وإنما ننتظر نبرها فى السياق الكلى للتشكيل الشعرى .

٢ - النواة (- - ٥) تنتظر أيضًا دورها الإيقاعى فى السياق لتكتسب نبرا معينا .

٣ - النواة (- - - ٥) وهى نواة قلقه لها خصائص تعطيها شخصية متميزة فهى لاتساوى (- - / - ٥) ولاتساوى (- ٥ / - - ٥) بعد حذف الثانى الساكن . وميزتها الأساسية من التنبير أنها يمكن أن تنبر بطريقتين مختلفتين حيث يمكن أن تنبر على هذا النحو -ˣ- - ٥ أو - - - ٥ˣ ، أى بتبادل مكان النبر قوة وضعفا ، وهذه النواة أيضًا لايتبلور دورها الإيقاعى إلا فى السياق التشكيلى رغم إمكان وجودها وحدة مستقلة فى عدد كبير من التشكيلات الإيقاعية » [2] .

الزحاف اذن منظور إليه من خلال القانون الأساسى قانون التفاعيل التنظيمى للنبر الواقع على النوى السابقة ، وعلى ذلك فكل صورة مزاحفة يمكن أن تفهم على أساس من هذا القانون لأن الرؤية اذن قرينة تتابع النوى ؛ من أجل ذلك فإن تشكيلا مثل :

---

(١) السابق ١٠٧ .

(٢) فى البنية الإيقاعية ص ٣٣٢ بتصرف .

مفاعلتن	مفاعلتن	فعولن
//o ///o	//o ///o	//o /o

يكون مخالفا لتشكيل مثل :

مفاعلْتن	مفاعلْتن	فعولن	أو مفاعلتن	مفاعلْتن	فعولن
//o/o/o	//o/o/o	//o/o	/.o///o	//o/o/o	//o/o

وذلك لاختــلاف علاقات النوى . هــذا ما أراه من فهــمى لعمل الــدكتور كمال فهل فى حديثه ما يــؤكد ذلك ؟ لقد جعل للنواة (- - - o) قيمتين نبريتين مختلفتــين والناظر لهذه النواة يجد أنــها فى صورتها الثانية تــكون البديل الذى زوحف بالطى من مستفعلن وبالخبن من فاعلن وفاعلاتن . ومعنى ذلك أن لها نبرا فى متفاعلن يخالف نبرها فى مستعلن أو فعلاتن .

يصرح الدكتور كمال بوجود النبر على الــنوى المتابعة مستخدما الرمز (×) علامة على النبر القوى (∩) علامة على النبر الخفيف كما يبدو فى التتابعات التالية :

١ - التتابعات	- o - - o	فاعلن	النبر فيها	- o - - o (× ، ∩)
	- o - o	فاعلْ	النبر فيها	- o - o (× ، ∩)
	- o - o - o	مستفعلْ	النبر فيها	- o - o - o (× ، ∩)
	- o - o - - o	مستفعلن	النبر فيها	o - o - - o (× ، ∩)

وفى هذه التتابعات نلاحظ أن النبر ثابت حتمى مع مزاحفة الصورة .

٢ - التتابع - o - o - o - - o مفعولات مسْ ونبره حين يبدأ به التشكيل

- o - o - o - - o (× × ∩)

وفى ذلك إحساس باختلاف قيمة الضغط فى تفعيلة مفعولات مفروقة الوتد .

٣ - التتابع - o - - - o مستعلن ونبره - o - - - o

والنبر فيه باقٍ على أول النواة التى كان يحل محلها فى رأيى (- o)

٤ - التتابع - o - - o - - o فاعلن متفْ ونبره حين يبدأ به التشكيل
o - - o - - o -

٥ - التتابع - o - - o - - o - o - o مستفعلن مسّ ونبره - o - - o - o - - o - o ولايكون هذا التتابع إلا وحدة أخيرة .

٦ - التتابع - o - - o - o - o فاعلاتن ونبره - o - - o - o - o

وذلك حين يكون وحدة أخيرة .

٧ - التتابعات - - o - o فعولن ونبرها - - o - o
- - o - o - o مفاعيلن ونبرها - - o - o - o
- - o - - o متفعلن ونبرها - - o - - o

٨ - التتابــع - - o - o - o - o مفاعيلن فا ونبره - - o - o - o - o

٩ - التتابــع - - o - - o - o متفعلن مس ونبره - - o - - o - o

١٠ - التتابــع - - o - o - - o فعولن فعو ونبره - - o - o - - o

١١ - التتابعات - - o - - - o مفاعلتن ونبرها - - o - - - o
- - - o - - o متفاعلن ونبرها - - - o - - o

١٢ - التتابع - - - ٥ - ٥ متفاعِلْ ونبره - - - ٥ - ٥ - ٥ ولايكون هذا التتابع إلا وحدة أخيرة

من خلال ما سبق استطاع الدكتور كمال أن يصوغ قانونا مدهشا فى بساطته حسب تعبيره وهو :

(١) حين تنتهى الوحدة الإيقاعية بالنواة (- ٥) أو (- - ٥) فإن الوحدة السابقة عليهما تنبر نبرا قويا كما فى - - ٥ - ٥ فعولن و - - - ٥ - - ٥ متفاعلن .

(٢) حين تنتهى الوحدة بثلاث نوى من النوع (- ٥) ولاتكون وحدة أخيرة فالوحدة الأخيرة تحمل نبرا قويا كما هو ملاحظ فى مفعولات مس - ٥ - ٥ - ٥ - - ٥ وهو مكان فرق الوتد كما نعلم .

(٣) حين تنتهى الوحدة بالنواة - - - ٥ فإن النبر القوى يقع على الجزء السابق مباشرة للتابع - - ٥ من النواة المذكورة كما نلاحظ فى مفاعلتن

- - ٥ - - - ٥

(٤) حين تنتهى الوحدة بالتتابع (- ٥ ٥) فالنبر واقع عليه سواء أكان مستقلا أو جزءاً من نواة أكبر كما نلاحظ فى مستفعلان - ٥ - ٥ - - ٥ ٥ .

ولكنه مع بساطة هذا القانون فإنه لايعطى كل مواقع النبر القوى لأن الوحدة الإيقاعية قد تحمل نبرين قويين كما قيل من قبل ؛ ومن هنا ينبغى الرجوع إلى تحديد مواقع النبر فى الصياغة الفعلية للحالات المختلفة[1] ؛ ومن هنا فإن التصور التالى لبعض البحور يورد نماذج النبر النهائية التى تسجل حصيلة التفاعل بين النبر اللغوى والنبر الشعرى . وسوف تكون العلامة (A) دليل النبر الشعرى والعلامة (B) دليل النبر اللغوى وحين نكتفى بالعلامة A وحدها فذاك

(١) فى البنية الإيقاعية ٣٣٨ .

دليل على اتفاق النبر الشعرى فى سياقه مع النبر اللغوى وتلك نماذج لبعض البحور :

أ - المتقارب ô - o̽ - - ô - o̽ - - : A

ب - الطويل o - o̽ - ô - - / ô - o̽ - - : A

o - - ô - o̽ - - : B

ويلاحظ هنا تبادل النبر القوى والضعيف فى تفعيلة مفاعيلن بين حالة الافراد وحالة السياق الشعرى .

جـ - الهزج o - ô - o̽ - - : B o - o̽ - ô - - : A

د - الرمل وله تقسيم إيقاعى لدى د. كمال حيث تنقسم وحداته على هذا الأساس :

o - ô̽ - - ô - ô - / ô - - o̽ - o - / ô - - o̽ - : A

[1]o - ô - - o̽ - o - / ô̽ - - o - o̽ - / ô̽ - - ô - : B

وفى هذه الصورة تتضح المفارقة بين مواطن النبر اللغوى والنبر الشعرى . فما النتائج التى يمكن استخلاصها من فكر الدكتور كمال السابق ؟ نخرج من ذلك بعدة نتائج :

الأولى : أن د. كمال يعتبر النبر هو الفاعلية التى تميز إيقاع الشعر والذى تحدده أساسًا حصيلة النون لا التفعيلات وعلى هذا فَحَدُّ التفعيلات لديه ضائع وقد رأينا ذلك فى تصوره لبحر الرمل السابق .

الثانية : هى أنه بمفهوم تتابع النوى قد ألغى نظريا فكرة الزحاف ومن ثم

---

(١) راجع فى البنية الإيقاعية ص ٣٣٨ - ٣٣٩ بتصرف .

ألغى ما يسمى الصورة المثالية والصورة السياقية أو بمعنى آخر ألغى ما يسمى الصورة الأساسية والبديل لها ؛ وهذه نقطة ضعف فى رأيى لأن ما تصوره الدكتور كمال ثابتًا من خلال النوى قد تعرض له عدة تغييرات إيقاعية ربما غيرت منه فلماذا يرفض المثال اذن ؟ ولماذا الهجوم على المزاحفات إذا لم تكن عيبا وكانت تشكيلا جديدًا ! فما الذى جعله يرفض الزحاف ؟ ربما خشية أن يقال أن النبر تابع له وقائم بدور التعويض فى مكانه ، وفى ذلك انقاص لقيمة النبر التى يريد الدكتور كمال أن يجعلها ميزانا عاما لإيقاع الشعر لا حلاً لبعض مشكلاته .

الثالثة : أنه خالف فى إيقاعه رأى معظم الدارسين الذين أكدوا قوة الوتد المجموع من خلال نبره القوى حيث لايلزم عنده أن يتحمل الوتد المجموع نبرا قويا فكثيرا ما تحمل عنده نبرا ثانويا . وهذا واضح من عرض بحوره السابقة ، ولعل ذلك راجع لتفتيت التفعيلات إلى مكونات خاصة به تتبع فى بعض أمرها النبر اللغوى ، والعروضيون حين ركزوا القوة فى الوتد لم تكن اللغة هى أساس الارتكاز عندهم وإنما كانت وحداتهم الإيقاعية هى الأساس .

لقدْ اعتمد د. كمال على القيم الصوتية أساسا لنظامه النبرى ومن قبله اعتمد جويار على المقادير الموسيقية فى تحديد مواقع النبر فهل كانت المفارقة بينهما واضحة ؟ لعل المقارنة التالية فى بعض البحور بينهما توضح ذلك .

النموذج الكامل

	جويار	كمال
(١) الرجز	/o/o//o/o//o/o//o	/o/o//o/ o/o//o/o//o
(٢) الرمل	/o //o /o //o/ o//o/o	/o//o\/o/o// o\/o/o//o /o
(٣) الهزج	//o/o/o //o/o/o	//o/o/o //o/o/o

من البحور السابقة نستطيع أن ندرك أن قيم النبر الصوتية لدى د. كمال قد اتفقت مع جويار فى بحرين اتفاقا ليس كاملا وهما الرجز والرمل ففى وتدهما المجموع يقوى النبر لدى جويار ، بينما يقوى أحدهما فقط وتقل قوة الآخر لدى كمال ، كما أننا نجد خلافا فى نهاية الرمل بينهما . أما الهزج فالخلاف بينهما واضح فى قيمتى النبر فيه .

النموذج المزاحف

ونموذجنا من بيت الطويل زوحف بالقبض وحين زوحف حدث تبادل فى موقع النبر فإذا كان بيت الطويل لدى كمال يأتى على نموذج النبر التالى :

o - o - o - -   o - o - -   o - o - o - -   o - o - -

فإن المزاحف يأتى نبره على النحو التالى :

o - o - -   o - o - -   o - - o - -   o - o - -

مفا علن   فعولن   مفا علن   فعو لن

وإذا قارنا هذا التصور بما يتمثله جويار لهذا البيت المزاحف لكان تصور جويار ما يلى :

o - - o - -   o - o - -   o - o - -   o - o - -

ويكاد يكون نموذج النبر عندهما واحدا عند حدوث هذه الظاهرة والفرق هو فى مقارنة النموذج المزاحف بالنموذج الأصلى فهناك اتفاق بين مكان النبر فى البيت الكامل ومكانه فى المزاحف لدى جويار لأن ثبات النبر عنده هو القيمة التى تغنى عن التصرف فى بعض الكميات . وعند كمال يتحول نموذج النبر ليأخذ إيقاعا مخالفا بقدرٍ ما للإيقاع السابق والسر تغير النوى لديه الذى يؤدى تلقائيا إلى تغير النبر .

النبر اذن لدى جويـار والدكتور كمال حاكم للإيقاع الشـعرى ونحن نحس من خلال فكرهما أن دور النبر فى فهم الإيقاع الـشعرى ليس بالقليل أما جعله أساسًا مستقـلا لتفسير إيقاع الـشعر فذاك أمر لايمكن الجزم بـه فكم من الأمور تتضافر لتحقيق إيقاع الشعر يعتبر النبر واحدا منها .

مما سبـق كله استطـيع القول بأن للـنبر دوراً فى تفـسير ظاهرتـى الزحاف والعلة ولامفـر من جعله أحد الأسس التى ينـبنى عليها التوازن والـتكامل فى الإيقاع . وقد يكون النبر قيمة ثابتة ثـبات الوحدة الإيقاعية ، وهذا ما أحسسناه من قيـمة الوتد المنـبور . وقد يكون قـيمة طارئـة عند الإحلال أى عنـد مجئ الزحاف يعـوض من خلاله ذلك التـغيير . فقبـوله وروده على المستـويين أمر ضح ، وقد كانت الأمثلة والأحاديث السابقـة موحية بهذا المعنى تمام الإيحاء ذلك فيما رأيناه من فكر جويار والنويـهى وشكرى وكمال وغيرهم ممن عرضنا آراءهم فى فصول سابقة فليس الحصر بمطلوب عندى ؛ لأن ما أريده إمكان أن يكون النبر وسيـلة من وسائل فهم الزحاف والعلة . واعتقـد أن ما سبق يعطى إيحاء بذلك حيث صـلحت المبادلة على أساس من قيمـته لدى جويار . وعلى أساس قـيمة النـوى التى يحـدث التغيـير بينـهما مبـادلة الأقوى بالأضـعف أو الأضعف بـالأقوى كما ظهـر سابقًا وكل ذلك يحـسّن المقبول من الـزحاف أما المرفوض والقبـيح ففى رفضه وقبحـه ما ينافى البحث لأن الـبحث يدور حول ظواهر مقبولة من الناحية الإيقاعية تحتاج إلى تفسير .

الباب الثالث

ضوابط الزحافات والعلل

١ - **الفصل الأول** : كراهية التوالى.

٢ - **الفصل الثانى** : السكتة .

٣ - **الفصل الثالث** : الإنشاد .

٤ - **الفصل الرابع** : التردد الشطرى والقافوى .

بين يدى الباب :

هـــذا الباب نهـاية المطاف لـلجهـد الـذى قدمناه فيـما سبق مـن فصول الرسالة . . وهـو محاولة متواضعـة لتفسير أو لتـبرير الزحافات والعـلل . لقد أدركنا أن رؤية الايقاع لا يمـكن أن تتم بعيدا عن مكوناتـه ، ورأينا أن مكونات الايقاع متشابكة متداخلة يصعب الفـصم بين أجزائها ، كما يستحيل إفراد جزء منها بـالقيمة على حسـاب الجزء الآخر . فما بين كم ، ونبـر وزمن ، ومراعاة النسـب بين هذه الأمور ، ومـا بين النظام والـسياق - يصـير حسبـان الزحاف والعلة أمـرا مقبولا . ولو أردنا أن نخـرج مما سبق أو نخضع ظـواهر الزحاف والعلة بعدة قوانين يمكن أن تفسر من خلالها هذه الظواهر يكون واجبا علينا أن نتناول الأسس التالية ففى كل منها جزء من تفسير هذه الظاهرة . وتلك الأسس أو القضايا تتحدد فى :

١- كراهية التوالى .

٢- السكتة .

٣- الإنشاد .

٤- التردد الشطرى والقافوى .

ولكل منها حديث .

الفصل الأول

كراهيــة التوالى

كراهية التوالى أساس من أسس فهمنا لظاهرتى الزحاف والعلة فى موسيقى الشعر العربى ، وإذا كان شعرنا العربى لا يخرج سمته عن نظام اللغة العربية فى كثير فانه من الواجب علينا أن نوجز أمر هذه الكراهية فى لغتنا .

تكره العربية توالى[1] الأمثال فى كل ظواهرها وإذا عرض لها وقوع فى هذا المحظور فان لها من الوسائل والبدائل ما يجعل صوغها مبقيا على ما يراه عرفها . ولأن العربية تكره توالى الأمثال فقد رفضت توالى السواكن ، وتوالى المتحركات ، وتوالى الأصوات المتماثلة وتفاديا وتوقيا من هذه الكراهية تخلصت اللغة بعدة وسائل منها : التوصل إلى النطق بالساكن حين يوجد مثلان هما الصمت قبل النطق والسكون فى أوله ، ومنها الادغام حين يوجد مثلان متقاربان من الناحية الصوتية ، ومنها التخلص تفاديا من التقاء ساكنين متواليين ، ومنها كذلك الحذف وذلك فيما فرض من توالى الأمثال كتوالى النونات أو التاءات أو غير ذلك ، ومنها الاسكان وذلك تخلصا من توالى الحركات ، ومنها كذلك النبر تفاديا من تماثل المقاطع بتنويعها قوة وضعفا . وكى يتضح الأمر نعرض نموذجا لدفع هذا التوالى هذا النموذج أساس فى موضوعنا وهو تفادى توالى المتحركات بالاسكان .

يقرر نظام اللغة العربية كراهية توالى أربعة متحركات فيما هو كالكلمة الواحدة وإذا ورد ما يوقع فى ذلك كان دفع هذا الأمر بالاسكان ، فالفعل الماضى الثلاثى كتب مبنى على الفتح وهو مكون من ثلاثة متحركات ولو أسند هذا الفعل إلى ضمائر الرفع المتحركة كالتاء مثلا فاننا بذلك نكون أمام أربعة متحركات وهذا مكروه فى ذوق اللغة ؛ وهنا يأتى الإسكان تفاديا لهذا المكروه وذلك بأن يسكن آخر الفعل ويصبح كتبْت (-- ه -) بدلا من كَتَبَتُ (----) التى حدث فيها التتالى .

---

(١) اللغة العربية معناها ومبناها – ص ٢٦٤ بتصرف .

إذا كانت اللـغة تتفادى وتكره التـوالى . أليس من الممكـن أن تكون هذه الكراهية مبررا لفهم ظاهرتى الزحـاف والعلة ؟ لعل فى عرض التصور الآتى ما يعطى دلـيلا للجواب . وهذا التصـور أصوغه فى هذا القانون الايـقاعى الذى مؤداه :

١ - الايقاع يرفض توالى المتحركات ويحكم قبولها فى اطار معين .

٢ - الايقاع يرفض توالى السواكن أيضا ويقبلها فى اطار معين .

٣ - الايقاع يرفض توالى الأسباب حسب حدود معينة .

٤ - الايقاع يرفض توالى الوحدات التفعيلات ويقف بها عند حدود معينة .

ولكن قانون من هذه القوانين حديثه الخاص .

(١) رفض توالى المتحركات :

تأبى اللغة العربية توالى المتحركات حين تصل إلى أربعة وإذا كان هذا الإباء راجعا إلى نمط ايقاعى فى اللغة يميز جمالها الموسيقى ، فلابد أن يكون أمرا ثابتا فى شعرها ذلـك الذى يعتمد على انـسجام الواقع واتزانه ومن هـنا كان توالى المتحركات فـى حدود معينة ضابطـا من ضوابط المزاحفه فى عـروض الشعر ؛ ومن هنا فلن تجد زحافـا أو علة يحيل النغم أمامك إلى مثل هـذا التتابع اللهم إلا فى تفـعيلة واحـدة لبحر هـبطت موسـيقيتـه إلى حدود النـثرية وبعـد عن موسيقية الشعر كثيرا وهو بحر الرجز .

وكى يتبين هذا الأمر بـجلاء فان علينا أن نضع تفعيلاتـنا المزاحفة أمام هذا القانون الذى برع العروضيون فى التلميح إليه من خلال ما سمى لديهم بالمعاقبة والمراقبة ، فإلى أقوالهم التى تقودنا فى يسر إلى فهم هذه الحقيقة . لقد فصلوا بين حدود الـظاهرتين المعاقـبة والمراقبة مع أن مـؤداهما واحد ونحن نـذكر كل

ظاهرة هنا ونحاول عرض مـا تدفعه هذه الظاهرة فما المقصود بالمعاقبة لديهم ؟ هى اجتماع السببين وعدم مزاحفتهما معا أو مزاحفة أحدهما دون الآخر وذلك فى خصوص بحور بعينها .

يقول صاحب العيون الغامزة : « إذا اجتمع السببان ولم تجز مزاحفتهما جميعا ، بل وجب أحد الأمرين.إما سلامتهما معا أو سلامة أحدهما فذلك هو المعاقبة »[1] . وهذان السببان المجتمعان اللذان هـما محل المعاقبة « تارة يكونان فى جزء واحد ، وتارة يكونان فى جزأين فمثال كونهما من جزء واحد مفاعيلن فى الطويل والهزج فالياء فيه تعاقب النون ، فإذا دخله القبض سلم من الكف واذا دخله الكف سلم من القبض ولا يجوز فيه دخول القبض والكف معا . ويجوز أن يسلم منهما معا .

مثال مجىء المعاقبة فى جزأين فاعلاتن فاعلن فى المديد فالنون من فاعلاتن تعاقب الألف من فاعلن ، فمهما زوحف فاعلاتن بالكف سلم فاعلن بعده من الخبن ومهما زوحف فاعلن بالخبن سلم فاعلاتن قبله من الكف[2] . هذا هو أمر المعاقبة احكام للزحاف يرد أمره إلى كراهية توالى المتحركات كما يبدو من عرض هذه الظاهرة على البحور التى تحكمها .

الحديث السابق يرى أن المعاقبة تكون فى جزء واحد أى تخص سببى التفعيلة الواحدة دون اعتبار ما يجاورها . وقد تكون فى جزأين أى فى سببين أحدهما فى تفعيلة أولى والآخر فى الثانية فإلى هذه البحور لنرى ما يحدث لها عند الحذف لو لم تكن هناك معاقبة .

الطويل : والمعاقبة فيه خاصة بالجزء مفاعيلن . نحن نعلم امكان أن تقبض هذه التفعيلة فتصبح مفاعلن (//0//0) ، وأن تكف فتصبح

(١) العيون الغامزة ص ٨٨ .

(٢) العيون الغامزة ص ٩٠ .

مفاعيل (//o/o/) ، أما أن تقبض وأن تكف معا فهذا هو المرفوض . فلماذا كان الرفض ؟ الرفض راجع للأساس الذى فرضناه من كراهية توالى المتحركات لأننا لو قبلنا ذلك الحذف فى اطار الطويل لكان صورته ما يلى :

o/o//   //o//   o/o//

فعولن   مفاعلُ   فعولن

وهنا تتضام المتحركات لنجد أننا أمام وحدة مكروهة هى (////o) . أليس فى ذلك ايحاء بأن للزحاف ضابطا ! وإذا كان له ما يضبطه فان فى ذلك الضابط جزءا من تفسيره .

الهزج : وفيه ما فى الطويل فى مفاعيلن فلا يمكن جماع القبض والكف معا والا لأصبح التصور :

o/o/o//   //o//

مفاعيلن   مفاعل

حيث تتوالى المتحركات الأربعة وهذا مرفوض ايقاعيا .

الوافر : وتزاحف تفعيلته (مفاعلتن) بالعصب فتصبح (مفاعلْتن) أى تتحول إلى مفاعيلن ومن هنا يمكن قبضها أو كفها أما جماع الاثنين فمرفوض كما حدث مع الهزج .

الكامل : تزاحف تفعيلته بالاضمار لتصبح متْفاعلن (o//o/o/)؛ وهنا يمكن على ندرة أن يحذف الثانى الساكن أو الرابع الساكن أما حذفهما معا فمرفوض ، لئلا يصبح الوارد (م ف علن) وهو تركيب من أربع متحركات وساكن وهو وحدة مرفوضة فى الايقاع الشعرى .

المنسرح : والمعاقبة آتية في مستعلن التي بعد مفعولات ، فالفاء من مستفعلن تعاقب السين ولا يمكن حذفهما معا لئلا نقع في محظور التوالى الذى يصل إلى خمس متحركات كما يبدو من الرصد التالى :

o//// /o/o/o/ o//o/o/

مستفعلن مفو لات متعلن

وفى ذلك يقول صاحب العيون الغامزة : لأنهما لو أسقطا حتى يصير الجزء إلى فعلتن وقبلها تاء مفعولات لاجتمع خمس حركات وذلك لا يتصور وقوعه في شعر عربى أبدا[1] .

تلك معاقبة فى جزء واحد كما قلنا أما المعاقبة فى جزأين فنماذجها البحور التالية :

الرمل : الزحاف الوارد لتفعيلة هذا البحر الخبن حيث تصير فاعلاتن فعلاتن والكف لتصير فاعلات ، والخبن والكف معا لتصبح فَعِلات . ومع تصور الندرة فى الامكانة الأخيرة فنحن لم نقع فى محظور ؛ لكن المحظور يأتى فى اعتبار علاقة التفعيلة بما يليها ، ومن ثم لا يجوز حذف السابع من التفعيلة الأولى والثانى الساكن من الثانية لئلا يصبح التصور هكذا .

فاعلاتُ فعلاتن /o//o/ o/o///

ومعنى ذلك ورود الوحدة المرفوضة لكراهية التوالى .

الخفيف : وتفعيلاته فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن . وزحاف فاعلاتن فيه اما الخبن واما الكف ، وزحاف مستفع لن الخبن فتصبح متفع لن ولا يرد فيها طى وذلك لفرق الوتد إذ لو حدث طى لضاعت حدوده حيث يعتمد على الساكن الرابع .

---

(١) العيون الغامزة ص ٩١ بتصرف .

والمعاقبة الواردة هنا آتية بين السبب الأخير فى مستفعلن والسبب الأول فاعلاتن الأخيرة ، إذا لا يجوز زحفهما معا لئلا نقع فى مكروه التوالى التالى :

o/o/// //o/o/ o/o//o/

فا علا تن مس تف ع ل فعلا تن

فالتوالى هنا مع ترك الوتد المفروق وحدة مستقلة يجعل المتحركات أربعة فإذا تضام مع ما بعده تصبح المتحركات المتتالية خمسة وهو أمر مرفوض تماما فى ذوق العربية .

المجتث : وهوَ سمِّى الخفيف اذ هو جزوءه ، والمعاقبة فيه بين نون مستفع لن وألف فاعلاتن ولا يمكن أن يحدث فيه ما رفض فى الخفيف لكيلا نقع فى هذا المحظور الذى تصوره المتتاليات :

مستفع ل فعلاتن

//o/o/ o/o///

المديد : والمعاقبة فيه بين نون فاعلاتن وساكن السبب الأول لفاعلن اذ لا يمكن أن يحدث حذف فيهما لئلا يكون التصور على النحو التالى الذى يأتى فيه التوالى المكروه .

/o//o/ o///

فاعلات فعلن

يبدو إذن من دور المعاقبة أن الزحاف له ما يحكمه ، وليس حرية الشاعر فيه بمطلقه اذ هى منوطة بذوق العربية فى الصوغ وما أعتقد شاعرا ذا أذن مرهفة لاقطة يبعد فى موسيقاه عن ذوق الفصحى وجرسها .

مما سبق يتضح أن قانون المعاقبة وارد دفعا لتوالى المتحركات . ونحن نرى أن القانون خاص بالأسباب وحدها مما يوحى بثبات الوتد وأن السبب هو القيمة التى يمكن للشاعر أن يأخذ حريته فى حدود ما تسمح به قوانين صوغ اللغة .

(٢) توالى الأسباب :

حاكم آخر لمسألة الزحاف وسر من أسراره فالذوق العربى يكره توالى الأسباب ولعل ما يفسر ذلك خصوص التغيير بهذه الأسباب ومن هنا كان الزحاف صورة يؤتى بها للتخلص من هذه الكراهية ، ومعنى ذلك أن الزحاف فى بعض صوره ضرورة لازمة .

والحدود التى تسمح بها موسيقية اللغة توالى سببين فقط أما توالى ثلاثة أسباب فأكثر فشىء غير مقبول . لقد أحس العروضيون ذلك أيضا من خلال حديثهم عما يسمى بالمراقبة وهى : « أن لا يزاحف السببان المجتمعان ولا يسلمان من الزحاف بل لابد من مزاحفة أحدهما وسلامة الآخر وذلك لأن الضدين هما مزاحفة السببين جميعا فإذا امتنعا لزم مزاحفة أحدهما وسلامة الآخر ، فتجامع المراقبة المعاقبة فى أنه إذا حذف أحد الساكنين من السببين ثبت الآخر وجوبا ، وتفارقها أن المعاقبة يجوز فيها اثباتهما معا والمراقبة يمتنع فيها ذلك . ويقع الفرق بينهما أيضا بأن المعاقبة تكون بين السببين المتلاقيين كانا فى جزء واحد أو جزأين ، والمراقبة لا تكون إلا إذا كان السببان متجاورين في جزء واحد »[1] .

وتخص المراقبة بحرين : هما المضارع والمقتضب ومؤداهما كما قلنا الزام مزاحفة أحد السببين درءًا لتوالى الأسباب فالمضارع تفعيلاته مفاعيلن فاع لا تن فى كل شطر لو ورد دون مزاحفة لكان على النحو التالى :

---

(١) العيور الغامزة ص ٩٣ – ٩٤ .

مفا عى لن فاع لاتن

o// o/ o/ /o/ o/o/

ودرءاً لتوالى الأسباب يكون الزحف واجبا على هذا النحو الوارد فى البحر مفاعيل فاعلاتن . والمقتضب تفعيلاته مفعولات مستفعلن (أى) .

o// o/ o/ /o/o/o/

ودرءاً لتوالى الأسباب فيه كان الزحف أيضا واجبا ، ومن ثم تتحول مفعولات إلى مفعلات .

لقد أضحت ظاهرة توالى الأسباب سرا من أسرار المزاحفة ويتضح أمرها أكثر حين نعلم طغيان المزاحفة فى تفعيلة مفعولات فى المنسرح . فالصورة المثلى للمنسرح :

مستفعلن مفعولات مستفعلن

o//o/o/ /o/o/o/ o//o/o/

وهنا لحظٌ لطغيان السبب فى تواليه ؛ ومن ثم فالتخفيف هنا واجب بزحف مفعولات غالبا والزام طى مستفعلن وراءها أيضا ليكون الورود على النحو التالى :

مستفعلن مفعلاتُ مستعلن

o//o/o/ /o//o/ o///o/

وبذا تكسر حدة السبب الوارد فى الصورة المثلى .

ولعل اعتراضا يقابلنا فيما ادعيناه من توالى الأسباب مؤداه أن الصور التى جئنا بها لا تجتمع فيها ثلاثة أسباب ، لأن الثالث فيها دائما ليس مستقلا بذاته

فهو جزء من وتد مفروق وعلى هذا فالتوالى وارد فى سببين لا ثلاثة . وهذا اعتراض ينظر اليه فى حدود الوتد وحده . لكننا فى حدود المتتاليات كلها لا نغفل اعتبار الدنة . حقيقة أننا اعتبرنا للوتد المفروق دنة خاصة به تفرقه عن الوتد المجموع فهى (دَ نْ دَ) فى مقابل (دَ دَ نْ) . هذا الادعاء لا ينفيه القول بالتوالى لأن توالى النطق قبل أن يصل إلى تمام الوتد المفروق كان يعطى الاحساس بثلاثية الأسباب وهذا ما رفضناه[1] . وشبيه بذلك أيضا توالى المتحركات حين أقول فاعلات فعلاتن فما كان لتوالى المتحركات أن يتم هنا قبل أن نصل إلى حدود الوتد المجموع . فالتوالى حادث بربط قيمة الوتد المجموع بالمتحركات التى قبله وذلك كالتوالى السابق الحادث مع الوتد المفروق .

ويبقى نوعان من توالى الأسباب لهما قبولهما الخاص وأولهما وارد فيما يسمى بركض الخيل أو فعلن فى المتدارك . وثانيهما خاص بما يسمى التشعيث والأول متروك لموضوع الانشاد والثانى لموضوع التردد الشطرى والقافوى .

توالى الأسباب غير مقبول ، وخصوص الزحاف بالأسباب يوحى بأن التنويع فى اطار السبب يحوى اثراء موسيقيا ، ومن ثم قبلت زحافات الخبن والطى والقبض والكف . وهى زحافات مقبوله فى بحورها . والتنويع الوارد فى اطار السبب أعطى الاحساس بثبات الوتد ، ومن ثم كان الاحساس بقوة البحر مركزة فى الوتد بينما كان التنويع قرين الأسباب ويحدث الزحاف دون الاخلال بالوقع الموسيقى لأننا نعيش باحساسنا مع كتلة ايقاعية كاملة هى البيت بل القصيدة ولأننا نعلم أن قوة الوتد حاملة لذلك السبب ، ولأننا ندرك أن هناك ما يسمى السكتة تكوّن مقدارا مقاربا لما تصورنا حذفه . ولن يدفع دور

---

(1) مما يوحى بامكان تصور أول الوتد المفروق نطقا من قبيل السبب قول صاحب العيون الغامزة عن الكشف « فالمكشوف ما حذفه متحرك وتده المفروق وسمى كشفا لأن أول الوتد المفروق لفظ السبب غير أن وقوع التاء بعده يمنع أن يكون سببا فإذا حذفت التاء انكشف وصار لفظه لفظ السبب » العيون الغامزة ص ٨٣ .

السكتة ما رفضناه من كراهية توالى الأمثال لامكان أن يقول قائل ان السكتة مع كل موطن حذف تنفى فكرة التتالى . ورأيى أنه لابد من الاحساس بأن السكتة لها حدود ، فليس لتفعيلة أو تفعيلتين أن يتحملا عددا من السكتات لا حصر له ؛ إذ لابد من حدود . وهذه الحدود وارده فيما قبل من زحاف لدى العروضين .

ويحق لنا الآن أن نعرض حديثا رائعا لحازم القرطاجنى يؤكد ما نراه من فكرة التتالى . يتحدث حازم عن أوزان الشعر بين الجودة والقبح قائلا : « وأوزان الشعر منها سبط ومنها جعد ومنها لين ومنها شديد ومنها متوسطات بين السباطة والجعودة وبين الشدة واللين وهى أحسنها والمسبطات هى التى تتوالى فيها أربعة سواكن من جزأين أو ثلاثة من جزء وأعنى بتواليها ألا يكون بين ساكن منها وآخر الا حركة . والمعتدلة هى التى تتلاقى فيها ثلاثة سواكن بين جزأين أو ساكنان فى جزء »[1] .

فالوزن الجعد عنده هو الذى تتوالى فيه أربعة أسباب /o /o /o /o أى الآتى على هذا النحو (تن تن تن تن) ومن ثم فهو يوجب فى هذه الصورة حذف بعض سواكنها لأن السواكن كما يقول « إذا توالى منها أربعة ليس بين كل ساكن منها وساكن الا حركة تأكد حذف الساكن الثالث وحسن الوزن بذلك حسنا كثيرا »[2] ومعنى ذلك أن يتحول (/o /o /o /o) إلى (/o /o //o) أى تن تن تتن .

ويعطى حازم قاعدة للايقاع بالغة الأهمية ، اذ يرى أن الكثير من « السواكن إذا حذف بعض سواكنه ولم يبلغ ذلك الحذف الاجحاف به اعتدل . وهم يقصدون أبدا أن تكون السواكن حائمة حول ثلث مجموع

(١) منهاج البلغاء ص ٢٦٠ .

(٢) السابق ص ٢٣٨ . مع ملاحظة أن رؤية عبد الصاحب المختار مرتبطة بتصور إسقاط شىء من الدلة .

الحركات والسـواكن اما بزيادة قليلـة أو نقص ولأن تكون أقل من الـثلث أشد ملائمة أن تكون فوقه »[1] .

ونفهم من قوله الـتحلل قدر الامكان من قيم السبـب الخفيف بشرط عدم الاجحاف ؛ ومعنى ذلك أن توارد الرجز على سبيل المثال على صورة مستفعلن مستفعلـن مستفعلن فى الشطر يصـل بالسواكن إلى تسعة بينمـا يصل بالحركات إلى اثنتى عـشرة حركة . وتكون بذلك نسـبة السواكن إلى المتحـركات أكثر من الثلث وكونها كـما يرى حازم ثلثا أو أقل من الثلث أشد مـلائمة لجعل الزحاف مستحسنـا فى هذا البحر ؛ لأن خبن تفعيـلاته أو طيها يعود بنا إلى هـذه النسبة فالخبن يجعله (o/// o//o/// o//o///) أى يجعل السواكن واردة بـنسبة الثلث لقد أدى التقليل مـن نسبة السواكن هنا إلى درء توالى الأسباب الثـنائية الكثيرة فى تفعيلة مستفعلن .

(٣) توالى التفعيلات :

إذا كانت كراهية توالى المتحركـات والأسباب السبب فى ورود الزحاف فان توالى التفـعيلات سر من أسرار وجود العلـة ، فالوحدة الايقاعية لبـيت الشعر وهى التفعيلة ليست مطلقة الورود فان لها ما يحدها من الايقاع . فلم ترد أكثر من ثلاث مرات فى البحور المتماثلة سباعية التفعيلة (فاعـلاتن - مستفعلن - مفاعيلـن - متفاعلن - مفاعـلتن) . ولم ترد أكثر من أربع مـرات فى البحور المتمـاثلة خماسيـة التفعيلـة (فاعلن - فعـولن) . ولعلنا نـدرك أن هذا الحد المفترض فى الطول مرجـعه أيضا كراهية توالى الوحدة الايقاعيـة تواليا كبيرا ؛ ومن أجل ذلك فان البحور المتماثلة والتى هى قرينة توالى تفعيلة بذاتها كثيرا ما يرد الجزء فـيها والشطـر والنهك كمـا هو حاصل فـى الكامل والوافـر والرجز والهزج والرمـل ، ولأن التتالى الكبـير قد يكون مكروها فـان التفعيلة الـثالثة

---

(١) السابق ص ٢٦٧ .

السباعية أو الرابعة الخماسية تكون عرضة لتغيير ثابت لازم معروف بالعلة ومن هنا يصل طول فاعلاتن فاعلا ومتفاعلن متفا ومفاعلتن مفاعى .. الخ . مما يدل على أن العلة ليست عيبا وانما هى تخفيف جئ به لكسر حدة التوالى الموجودة فى البحور سواء أكانت هذه البحور متماثلة أم مركبة أم متجاوبة . فالعلة اذن قاطعة لحدة التوالى بجانب وظيفتها الموسيقية الواضحة فى خصوص الشطر والقافية .

وربما كان من أسرار ظاهرة الخَرْم هنا - وان كانت تخص البيت الأول - أنها كسر لنمطية التوالى الموجود فى التفعيلات خاصة أن الطويل وهو بحر مركب وصل بالتركيب إلى تردد فعولن ومفاعيلن مرتين وهذا أيضا حادث فى الوافر وان كان وروده فى الطويل أكثر .

يبقى لدينا اذن من المتاليات توالى السواكن وهو غير مسموح به لأن اللغة ترفضه فى ذوقها ومن ثم فى ايقاع شعرها ولم تقبله اللغة الا على مستوى الوقف ، ومن ثم لم يقبله الايقاع الشعرى الا فى القافية حيث ترد الوحدة تتان أو تان[1] .

وكى يكون التتالى محكوم الايقاع فان صور البحور مزاحفة وغير مزاحفة ترد فيها الوحدات الصغرى محكومة بضابط ايقاعى هذه الوحدات هى :

(١) الوحدة (/o) تن ، وأقصى تتال لها أن ترد مرتين فى ايقاع الشعر كما نجدها فى مستفعلن ومفاعيلن ومفعولات ومتفاعلن ومفاعلتن .

(٢) الوحدة (//o) تتن ، وهى وحدة مقبولة التتالى فى ايقاع الشعر وان كانت صورتها تحوى نمطين : النمط الأول ورودها مستقلة قائمة بذاتها وفى هذه الحالة فان لها قدرة كبيرة على ضبط الايقاع فى البيت ، والنمط

(١) هاتان الوحدتان لهما حديث خاص فيما يسمى بالتردد الشطرى والقانوى .

الثانى مجيئـها بدلا للوحدتين /o /o أو الوحدة الـكبرى ///o حين تحول مستفعلن إلى متفعلن وتحول متفاعلن إلى مفاعلن .

(٣) الوحدة ///o تتتن : وهى ذات نمـطين مختلفـين فقد تكون نتـاجا لجماع سببين : أحدهما ثقيل والآخر خفيف // - /o وهذه الوحدة قيمة ايقاعية تشكل بحـرين من بحور الشعر الـعربى هما الوافر والكـامل ، وقد تكون نتاجـا لجزء من سبــب حُذِف ساكنه ووتـد مجموع كـما فى خبن فـاعلاتن وفاعلن ليصبحا فعلاتن فعلن وكما فى طـى مستفعلن لتصبح مستعلن وربما كان التتالى فيها مكروها ولكن يدفع كراهيتها سكتة تتخلل هاتين الوحدتين ففى الوحدة الأولى تأتى السكتة بعد المـتحرك الثانى وهذا ما يبين استقلال السبب الثقـيل مــن الناحية الإيقاعـية ، وفـى الوحدة الثانية تـأتى السكتة بعـــد المتحـرك الأول أى مكان الحـرف المزاحف وهـــذا مـــا يفـرق بين السكتــة بعد المتحرك الأول أى مـكان الحرف المزاحف وهذا مـا يفرق بين الوحدتين وان كانــت صورتهما واحدة ويضاف فـرق آخر. أن فى الوحدة الثانية (/ - //o) قيمة يعتمـد عليها البحر فى ايقاعه وهى قـيمة الوتد على حين أن هــذه القيمــة فــى الوحدة الأولى (// - /o) لا توجـد لأنه لا وتد بها .

(٤) الوحدة ////o تتت تـن . وهى وحدة مكروهة فـى إطار الشعر حـتى لو فرضنا مـا يخفف تتالـيها من سكتات ولـم تقبل هذه الوحـدة إلا فى بحر واحد هو الرجز لا قيمة له من الناحية الايقاعية حين يرد على هذه الصورة متعلن مـتعلن متعلن حيـث لم يستحب هذا الورود فى شـعر ومن ثم كان جماع الطى والخبن من باب القبح .

(٥) الوحدة (/////o) . وهى وحدة مرفوضة رفضا مطلقا ولا ورود لها فى شعر أبدا .

(٦) الوحدة (/ o /) تن ت . وهى وحدة لها قيمة ايقاعية خاصة ، وقيمتها لا تقف عندها وحدها إذ لابد من تجاور بعض القيم الأخرى لها ، وهذا ما يقوم به الزحاف من خلال قابلية هذه الوحدات أو عدم قابليتها له .

من خلال منظور التتالى الخاص بهذه الوحدات نستطيع أن ننظر أى بيت لنحكم على موسيقاه بالحسن أو القبح بالاتزان أو الخلل كما يبدو من عرض بعض النماذج التالية .

أ- صور من بحر الطويل :

(١) o/o// o/o/o// o/ o// o/ o/ o//

فعولن مفا عيلن فعو لن مفا عيلن

فيها سبعة أسباب يخفف أيقاعها مزاحفة أى منها ، ومن ثم حسن قبض فعولن . وفى أحيان نادره قبض مفاعيلن حشوا .

(٢) فعولن مفا علن فعول مفا علن

/o// o// o// /o// o// o//

وقبض التفعيلتين معا أقل ورودا من التصور السابق لأننا بذلك نحتاج إلى سكتات كثيرة تقوم مقام الحرف الذى زوحف ومن المعلوم أن التفعيلة الأخير فى عروض الطويلة مقبوضة دائما إلا لو كان هناك تصريح .

(٣) /o// /o/o// / o// o/ o/ o//

فعول مفاعيل فعول مفا عيلن

وقبض فعولن وكف مفاعيلن غير مستساغ لتوالى وحدتين o/// o/// كل وحدة منهما تحتاج إلى قيمة زمنية تحددها سكتتان مكان الحرف المزاحف .

(٤) o/o//　　//o//　　o/ o//

فعولن　　مفاعل　　فعو لن

وهى الصورة الممتنعة بناء على قانون المعاقبة .

ب- صور من بحر البسيط :

(١) o// o/ o/　　o// o/　　o// o/ o/　　o// o/

مستفعلن　　فا علن　　مستفعلن　　فاعلن

وهى صورة مثلى يخفف ايقاعها بمزاحفة السببين الخفيفين فيها وفى عروض البسيط القبض للتفعيلة الأخيرة واجب إلا إذا كان فى البيت تصريع .

(٢) o// o//　　o///　　o// o//　　o///

متفعلن　　فعلن　　متفعلن　　فعلن

ووحدات هذه الصورة مقبولة .

(٣) o////　　o///　　o////　　o///

متعلن　　فعلن　　متعلن　　فعلن

وهذه صورة لا يمكن أن تكون صحيحة من الناحية الايقاعية لتتالى متحركات أربعة .

(٢) o/// o/　　o///　　o// o/ o/　　o///

مستعلن　　فعلن　　مستفعلن　　فعلن

والتالى مقبول بين الوحدتين (o/// o///) . وقد ورد مثل هذا التتالى

فى الصورة الرابعــة من الطويل وقد قلنا بنــفرته فلماذا قبلناه هــنا ورفضناه هناك ؟ يرجع ذلك إلى أن الوتد المجموع هنــا حاكم للوحدة اذ هو نهايتها ومن ثم فالاحساس بــه يوحى بالانفصام بين الوحدتين ، أمــا هناك فالوتد المجموع بداية وعلى ذلك فالوحدتان لصيقتان لوجود حركة بعد الوتد .

جـ- صورة من بحر الرمل :

(١) o/ o// o/   o/ o// o/   o/ o// o/

فا علا تن   فا علا تن   فا علا تن

وهى صورة مثلى يلزم فيها اعلال التفعيلة الأخيرة درءاً لتوالى التفعيلات.

(٢) o/// o/   o/// o/   o///

فعلا تن   فعلا تن   فعلا

لقد خبنت تفعيلات البحر وأصبح تواردها مقبولاً من الناحية الايقاعية .

(٣) o/ o// /   o/ o// o/   o/ o//

فا علا ت   فا علا تن   فا علا

كفت فاعلات وأصبح التوارد أقل قبولا لــورود أوتاد ثلاثة متتالية فى بحر يحكم ايقاعه توسط الوتد .

(٤) /// o/   o/ o// o/   o/ o//

فعلا ت   فا علا تن   فا علا

وحكم هذه الصورة كالسابقة تماما .

(٥)   o/ o// o/   o/ o///   o// o/

فا علا ت   فعلا تن   فا علا

وتلك صـــورة ممتنعـة لكف التفعـيلة الأولى وخبن الـثانية كما رأيـنا فى المعاقبة .

د - صور من بحر المنسرح :

(١)   o/ o/ o//   o/ o/ o/   o/ o/ o//

مستفعلن   مفعو لات   مستفعلن

وهى صورة لم يحققها الايقاع لأنها مكروهة رغم مثاليتها والكراهية مردها إلى تـوالى الأسـباب ومـن ثم كـان التخـفيـف بالمـزاحفـة ، ولو وردت مفعولات كاملة فى شعر فذلك أمر نادر الوجود[1] .

(٢)   o/ o/ o//   o/ o// /   o/ o/ o//

مستفعلن   مفعلات   مستفعلن

وهى صورة نادرة الايقاع وندرتها آتية من حيث ورود التفعيلة الأخيرة غير مزاحفة فلم ترد كاملة إلا نادرا .

(٣)   o/ o/ o//   o/ o// /   o/ o///

مستفعلن   مفعلات   مستعلن

---

(١) ما ورد من قول المتنبى حيث لم تزاحف مفعولات : فى قـصيدته التى مطلعهـا : أحق عاف بدمعك الهم وفيها يقول :

هم لاموالهم ولَسْنَ لهم   والعار يبقى والجرح يلتئم جـ٢ ٣٣١ .

وقد وردت فى القصيـدة نفسها ثلاث مرات . وقد وردت مفعولات ست مرات فى قصيدته : ابْعَدْ نأى المليحة البخل . جـ٢ ص ١٤٨ .

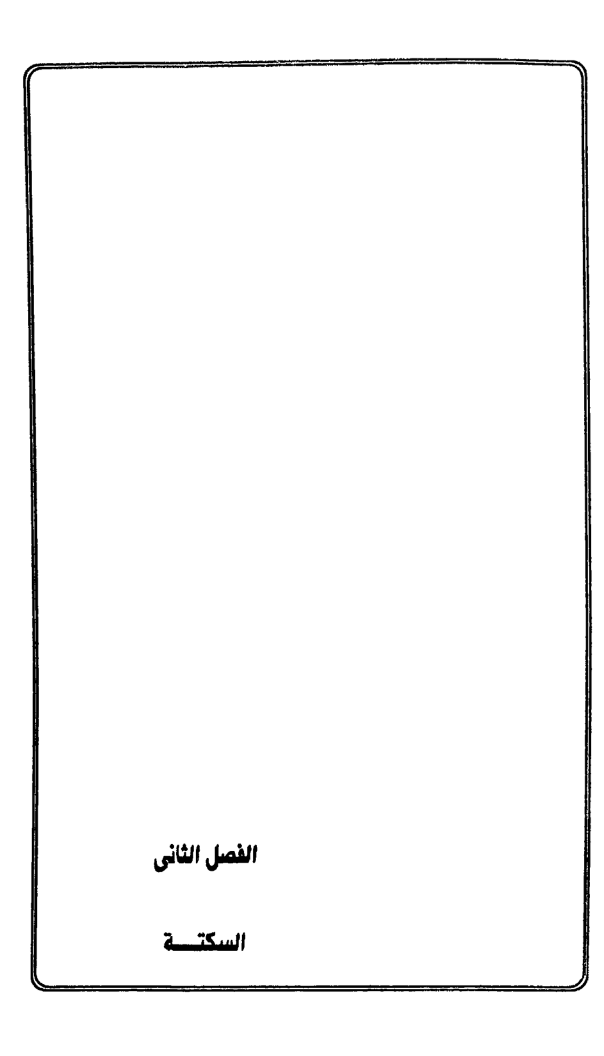
وهى الصورة السياقية المقبولة التى يأتـى عليها المنسرح فالزحاف فيها حسن مقبول .

(٤) o/ o/ o//   o// o/ /   o/ o///

مستفعلن   معولات   مستعلن

وهى أيضا مقبولة كالسابقة تماما وربمـا كان اختلاف نمطها عن السابقة راجعا إلى طغيان الوحدة (o//) على الوحدة (o/ /) .

تلك صور لبعض الـبحور أدركنا من خلالها أن للزحاف ضـابطا بحكمه ، وأنه ليس أمـرا اعتباطيا فقـد ورد ايقاع الوحدات وتتـاليها محققـا للتوازن الذى يمثل فيه الزحاف أساسا من أسس الايقاع .



الفصل الثانى

السكتــــة

حين نتكلم عن السكتة والوقفة والدقة الناقصة فاننا نتكلم عن أمور هى جزء من طبيعة الايقاع هذه الأمور ربما تداخلت قيمتها فاصبحت تؤدى وظيفة ايقاعية واحدة ؛ ومن هنا يجب محاولة التمييز بين هذه الأمور قدر الامكان .

فالدقة الناقصة فى رأيى هى أساس التشكيل الايقاعى للتفعيلات فهى جزء من النظام وهى أقرب إلى تشكيل الوتد فى اطار التفعيلة من حيث ثباته ، والسكتة هى الحاكم لحدود هذه التفعيلات والوحدات الايقاعية . والوقفة سكتة أكبر يظهر أمرها فى القافية وفى تقطيع بيت الشعر إلى كتل يحسها المنشد فهى الزم للانشاد منها إلى النظام .

فكيف تقوم الدقة الناقصة بدورها ؟ نحن نفترض تواليا للنقرة أو الدنة دن دن دن دن فإذا حذفت دقة من هذه المتوالية تشكل بذلك ايقاع التفصيلات فتصبح دن دن د × دن (مستفعلن) ، د × دن دن دن (مفاعيلن) ، ---------- ، دن × د دن دن (فاعلاتن) ، د × د × دن × د × دن (متفاعلن) ، د × دن × د × د × دن (مفاعلتن) ، وكلها امكانات يتشكل منها ايقاع الوتد المجموع وفى الوتد المفروق يكون حكم الدنة هكذا : دن × دن د × دن (مستفعِ لن) ، دن دن دن د × (مفعولاتُ) ، دن د × دن دن (فاع لا تن) . والفرق واضح بين فرق الوتد وجمعه لأن التمايز بينهما آت عن طريق السكتة والنبره اذ هى مع فرق الوتد أطول منها مع جمعه .

فالدقة الناقصة هى انقاص ضربة من النقرات المتوالية يتشكل على أساسها النظام الموسيقى ، وإذا أردنا معرفة السكتة والوقفة فلابد من عرض بعض الأراء فى فهمها .

يرى الدكتور شكرى خلال حديثه عن سكتات جويار أنه لابد من التفريق بين الوقفة والسكتة .

فالسكتة عنده « جزء من الزمن الموسيقى أما الوقفة فلا . الوقفه فى داخل الشطر نوع من التصرف فى الإيقاع الشعرى تتيح للشاعر التلاعب بالمقادير الشعرية بحيث يكون النصف الأول من المقدار مع مقدار سابق ونصفه الآخر مع مقدار لاحق وبذلك يحدث عند سامعه نوع من الانتظار والترقب يجب اتباعه عندما تأتى بقية المقدار بعد الوقفة »[1] . ولا ينسى دكتور شكرى أن هناك وقفات أخرى منها وقفة نهاية الشطر ونهاية البيت ويرى أن الوقفة داخل الأبيات تساعد الشاعر على الخروج من رتابة الوزن بينما وقفة نهاية الشطر ونهاية البيت تزيد الرتابة وتبرز الايقاع ؛ ومن هنا فان الشاعر قد يلغيها مستخدما التدوير أو التضمين .

السكتة التى عرضها جويار التى هى جزء من الزمن الموسيقى لديه تستطيع أن نحدد مكانها ونجعلها تكون لدينا قيمة ايقاعية سواء أكانت قدرا موسيقيا أو قيمة صوتية فذها شىء واحد لقيامهما بوظيفة واحدة هى تمايز الوحدة الإيقاعية وتعويض الزحاف ؛ من أجل ذلك أستطيع القول بأن السكتة تؤدى دورا هاما بين التفعيلات ووحدات التفعيلات فهى أساس تمييز الوحدات المسماه بالسبب ثقيلا كان أو خفيفا والوتد مجموعا كان أو مفروقا وهى التى تجعلنا نحس أن السبب الثقيل ذو كينونة مستقلة وليس جماع حركات متتالية ، وتجعلنا نرى فى الوتد المفروق قيمة نغمية تفرقة عن الوتد المجموع وتجعلنا أيضا نميز بين وحدتين متشابهتين فى الصورة مختلفتين فى الإيقاع فالوحدة ///o تكون جزءا من التفعيلة (مستعلن) المزاحفة وتكون جزءا من التفعيلة (متفاعلن) . وتأتى السكتة هنا لتفرق بين الايقاعين ففى تعلن من مستعلن تأتى السكتة عقب المتحرك الأول وتكون تعويضا لمكان المزاحفة . وفى متفاعلن تأتى السكتة عقب المتحرك الثانى لنميز السبب الثقيل فى هذه الوحدة ومن فنا فان التتالى فى هاتين الوحدتين يكون على النحو الآتى :

---

(١) موسيقى الشعر العربى .

فى مستعلن يكون رصدها هكذا مس × ت × علن وفى متفاعلن يكون الرصد مت × فا × علن .

هذه السكتة هى التى جعلتنا نحس فرقا فى التفعيلتين فاعلاتن مستفعلن حين يجمع وتدهما وحين يفرق لأننا نحس فى حالة الجمع أن السكتات الواردة ثلاث (مس × تف × علن) (فا × علا × تن) ونحس فى حالة الفرق أن السكتات أربع (مس × تف × ع × لن) (فا × ع × لا × تن) .

ولأن العرب ادركوا ميزة هذه السكتة فى تمييز الوحدات الإيقاعية اختاروا لها من كلمات اللغة وحدات لغوية ذات طبيعة صوتية معينة تستطيع الاعراب والإبانة عن هذه القيمة وهى قيمة السكتات بين الوحدات ، حيث تحمل نهاية الوحدات الايقاعية على مستوى التفعيلة أو على مستوى أجزائها فى المعظم قيما صوتية توحى بالسكتة ورحابتها ، فليست الألف أو الواو أو الياء أو السين أو النون وهى أصوات تحمل قيما انشادية ونغمية الا مؤذنا بأن التفعيلات لم ترد اعتباطا أو مصادفة ، فلم تكن الوحدات لو أخذت من أصوات أخرى ممثلة لمثل ما توحى به هذه الوحدات من ايقاع .

ان نطقنا لمستفعلن أو فاعلاتن أو فعولن يعطى وضوح السكتات بين مقاطع هذه التفعيلات . بل أن اختيار النون نهاية للتفعيلة يعطى دليلا على قيمة التفعيلة فى إطار البيت والاحساس بها لأننا نعلم ما فى النون[1] من دنة توحى بالطرب والترنم وقد وجدت دلائل لغوية لا حصر لها يستحب فيها فى نغم الشعر الاتيان بالنون كما فى ايقاع تنوين الترنم وكما فى جوار صرف الممنوع من الصرف فى عروض الشعر . فالتنوين - أو فالنون - ايحاء بالسكتة وعدمه ايحاء بالاتصال . وعلينا أن نتصور رنة النون حين نقول تن .

(١) مما يؤكد اعتبار النون ذات غنة من الناحية الايقاعية وكذلك حرف المد قول صاحب العيون الغامزة : « فإذا حذفت النون من الأول والياء من الثانى انقبض الصوت عن الغنة التى كانت موجودة مع النون ، وعن اللين الذى كان موجودا مع الياء » . العيون الغامزة ص ٨٣ .

كم من ذبذبات صوتية توحى بها حينئذ ! ان الوقف بالنون يماثل دقة على العود أو رنة على الكمان .

ان هذه الأصوات المختارة فى التفعيلات لترددها الكثير صلحت لأن تقبل فى اطارها ما شئنا من ألفاظ اللغة وقد سبق القول بأن فاعلاتن نستطيع أن نطلق عليها فاعلاتن (١) وفاعلاتن (٢) الخ وكل ذلك راجع إلى ما تدل عليه هذه الأصوات التى هى مكان السكتات .

يحق لى اذن أن أقول ان اختيار التفعيلات على النحو الذى جاء به العروضيون لدليل على ما توحى به من سكتات بل على ما تدل عليه من ايقاع . ولكن ما مقدار هذه السكتة ومداها ؟ مقدارها ومداها متروك لدور الانشاد الذى يحددها فى اطار الايقاع وانسجامه ومن البدهى أن هذه السكتة حين يعرض زحاف فى مكانها فانها تكون أكبر مما كانت وذلك لقيامها بدور التعويض عما حذف .

ولو أردنا معرفة قيمتها تجوزا لقلنا انها فى نهاية الوتد تكون أطول من نهاية السبب ، وأنها فى نهاية التفعيلة أطول من ورودها بين وحداتها ؛ ذلك لأن الوتد هو مركز الثقل فى التفعيلة ، ولأن نهاية التفعيلة تمثل الكتلة التى ينبنى عليها ايقاع البحر والاحساس به . ولنا أن نتصور التفعيلات غير مزاحفة لندرك السكتات فى وحداتها . وسوف نجعل العلامة (X) الكبيرة علامة لسكتة كبيرة أطول بنسبيا من العلامة (x) الصغيرة التى تدل على سكتة أقل من السابقة.

مفاعيلـن	مفا X عى × لن X
فعولـــن	فعو × لن X
فاعلاتــن	فا × علا X تن X
مستفاعلن	مت X فا × علن X
مفاعلتــن	مفا X عل × تن X
مفعـولات	مف × عو X لا X ت ×
فاع لا تـن	فا × ع × لا × تن X
مستفع لـن	مس × تف × ع × لن X

لقد أضحت السكتة مميزا للوحـدات فهل تأتى حلا لمسألـة الزحاف ؟ نعم تقوم بهذا الدور وهذه الـسكتة لم تكن بعيدة عن تصور الـقدامى فقد أدركوها وها هو ابـن رشيق يعرض رأيـا يوحى بها فى خـلال حديثه عن ظـاهرة الخزم الذى يحدث دائما مع الوتد المجموع حيـث يعرض رأى من قال أن السكتة هنا تحتمل مع الوتد المجموع ولا يسوغ الاتـيان بها مع الوتد المفروق « لأن المفروق لو أسقطوا حركته الأولى لبقى أوله ساكنـا ولا يبتدأ بالساكن ، فيسقط أيضا ، والسكتة لا تحتمل عندهم الا حرفا واحدا » هذا القول وان نسبه ابن رشيق إلى قائل غيره الا أنــه موافق له لتعليقـه عليه بقوله « وهذا اعتـلال مليح جدا »[1] هذا القول يدل على اعـتبار السكتة فى أذهان بعض علماء الـعربية ؛ ولذا فانه ليس من الـغريب أن نجد الايقاع يـفرض سكتات هى قـيم موسيقيـة يمكن من خلالها الحفاظ على القدر الذى سمح بحذفه ، وبذل تكتمل الوحدات ويصبح الإيقاع محقـقا للتناسب والانسجام ، ومـن ثم يصبح هذا التكميـل مفسرا من مفسرات ظاهرة الزحاف .

(١) العمدة جـ١ ص ١٤٣ .

ولادراك أن السكتة تلعب دورا كبيرا فى بيان الايقاع النغمى وفى مسألة الزحاف ، فقد استخدمها جويار بناء على طريقته حلا لهذه المسألة ، وقد قلنا إنه أضاف إلى تدوينه التفعيلى المبنى على المقادير الموسيقية علامات هى دلالات على السكتات وفرق بين أنواعها فهناك سكتة مساوية لنصف زمن يرمز لها بالعلامة المقلوبة

∩ فى التصور المقطعى . وبالعلامة 𝄽 فى القدر الموسيقى ، وهناك سكتة مساوية لزمن كامل يرمز لها بالعلامتين ∩∩ فى التصور المقطعى ، وبالعلامتين 𝄽 𝄽 فى القدر الموسيقى . فهل مثلت هذه السكتات تعويضا لما يسمى بالزحاف ؟ ذاك وارد فيما عرضناه سابقا ونحن نعرض جزءا من تفصيلاته وسكتاته التى جاء بها .

من عرضنا لفكر جويار تبين أن السكتة جزء من الزمن الموسيقى وأن التفعيلة لها أقدار موسيقية محددة فإذا ما حذف منها جزء دخل جزء منها فى اطار هذا القدر الموسيقى محافظا عليه . وبالنظر إلى تفعيلات جويار وأقدارها نجد أن لديه سكتتين : سكتة ثابتة وهى التى تنتهى بها معظم التفعيلات عنده وسكتة غير ثابتة وهى التى تأتى تعويضا لمكان الزحاف . فالسكتة الثابتة موجودة فى نهاية التفعيلات فاعلن وفعولن ومفاعيلن ومستفعلن ومفاعلتن ومتفاعلن . ورصد هذه التفعيلات على الأساس المقطعى وعلى الأقدار الموسيقية يبدو على النحو التالى :

فاعلن	س^1	∪	س^1	∩
	فا	ع	لن	سكتة نصف زمن
فعولن	∪	س^1	س^1	∩
	ف	عو	لن	سكتة نصف زمن

مفاعلين ∪ ⊥ — س¹ ∩

م فا عى لن سكتة نصف زمن

مفاعلَتن ∪ ⊥ ∪ ∪ س¹ ∩

م فا ع ل تن سكتة نصف زمن

متَفَاعلن ∪ ∪ س¹ ∪ س¹ ∩

م ت فا ع لن سكتة نصف زمن

فإذا زوحفت هذه التـفعيلات جاءت سكتة أخرى مقـدارها نصف زمن فى الوسط ، وهى غير الثابـتة فاذا كان فى النهاية شكّل هو والسكتـة النهائية زمنا كاملا كما يبدو من العرض التالى .

فَعْلن : س¹ ∩ س¹ ∩ وبها سـكتتان الأولى مقدارهـا نصـف زمن
فع ↓ لن ↓
تعويضـا للزحاف ، والثانـية مقدارها نصـف زمن وهى لاتمام القدر المـوسيقى للتفعيلة فى اطار بيتها .

وكـــذلك فَعِلن : — ∩ ∪ س¹ ∩ وفيها سكتتان كالسابق مـــع
ف ↓ ع لن ↓
اختلاف فى مكان السكتة الأولى .

فعول : ∪ ⊥ — — ∩ ∩ وبها سـكتتان نهائيتان الأولـى للتعويض
ف عــو ل ↓ ↓
والثانية للنهاية ويمثلان معا سكتة طويـلة قيمتها زمن كامل وهذا يعنى أن سكتة النهاية لها حدودها وأنها لا تغنى عن سكتة التعويض .

مفاعيل : ومقاطعها ∪ ـــ ـــ ـــ ∩ ∩ وبها سكتتان أيضا احداهما
م فا عى ل ↓ ↓

للتعويض والأخيرة للنهاية .

مستعلن : ومقاطعها – ∪ ∩ ∪ س' ∩ . والسكتة الأولى
مس ت ↓ ع لن ↓

للتعويض والأخيرة للنهاية .

تلك حدود لـلسكتات عوضت ما يـسمى بالخبن والكف والطـى . وبقيت صور أخرى لم تدخل السـكتة فى مقابل الزحاف لـدى جويار ؛ ومرد ذلك أن المقطـع السابق للـحذف يأخذ حيـز القدر الذى لـلمحذوف وقد تـأتّى له ذلك بتحميله قوة ضـغط ؛ وهذا يفسر دور النبر بجوار ما تؤديه السـكتات فى تفسير الزحاف . ان تلك المبادلة الحاصلة بين الـصورة الأساسية والصورة المزاحفة لها احكامها التام لدى جويار كما بينا عند عرض قانونه فى تعاقب الأزمنة .

أستطيع أن أضع احتمالا أمام قيم هذه السكتات حتى لا ينشأ اعتراض على ما يـسـمى بسكتة الـوحدة وسكتة التـعويض ، والاعتراض حـول كيفية التـميز بينهما ، وهنا أرى أن سكتات الأسباب الخـفيفة تميل إلى الاسراع لقصر دورها الزمن فإذا ما زوحف السبب طالت سكتـته وأصبح هذا الطول بديلا من بدائل ذلك المحذوف وبذا يكون التصور لتفعيله مثل مستفعلن دون زحاف هكذا مس × تف × علن × فاذا خبنت كانت صورتها م × تف × علن × .

هذا ما تؤديـه السكتة وتبقـى لدينا الوقفة وهى عـلى نمطين كما قلـنا وقفة أدخل فى باب الإنشاد لأنها من احـساس المنشد وذوقه الموسيقى وتصرفه ووقفة النهاية وهى ادخل فى باب الاتزان الشطرى والقافوى .

نخلص ممـا سبق أن السكتة بـين الوحدات الايقاعية هـى صورة من صور اتزان الايقاع وتبريـر الزحاف موسيقيا . أقول صورة ولا أعطيـها أكثر من ذلك

لأن إيقاع بيت من الناحية الموسيقية تتداخل فيه عوامل كثيرة . وبقى أن نشير الآن إلى القيمة التى يؤديها الوتد المجموع من الناحية الايقاعية وكيف يحمل سكتة تفوق سكتة السبب اذا لم يزاحف وقد سبق أن دللنا على قوته وما يحمله من قيم ونسأل هل أدرك علماء العربية هذه القيمة فيه ؟ فى مجال المقارنة بينه وبين السبب يقول صاحب العيون الغامزة مبينا أن أصول الإيقاع أربعة هى فعولن ومفاعلين ومفاعلتن وفاع لاتن مفروقة الوتد ويرى أن سر جعل هذه الأربعة أصولا « لأن الأسباب لضعفها انما تعتمد على الأوتاد وما يكون معتمدا عليه حقيق بالتقدم ليعتمد ما بعده عليه . فكانت قضية البناء على هذا الأصل أن تكون أصل التفاعيل هى هذه الأجزاء الأربعة فقط لأنه لا شىء من الأجزاء مصدرا بوتد غيرها »[1] وفى قوله احساس بقوة الوتد وقيمته واحساس بأن التفعيلة التى يتصدرها وتد هى أقوى من التفعيلة التى لا يتصدرها الوتد ولعل ذلك كان موحيا لفايل حين رتب ايقاع البحور إلى قافز وهابط الخ بناء على ذلك التصور .

ومما يؤكد قوة الوتد قول صاحب العيون الغامزة أيضا « قال الصفاقسى : وعلته عندى ما يؤدى إليه دخوله فيه من بقاء الجزء على سبب خفيف ولا نظير له . ولا يقال بل نظيره موجود وهو عروض المتقارب المحذوفة فان القطع يجوز دخوله فيها فتبقى حينئذ على متحرك وساكن لأنا نقول المتحرك والساكن فيهما بقية وتد وهو أقوى من السبب فافترقا .

قلت : الوتد أقوى من السبب لزيادة حروفه عليه فإذا خرج عن صورة الوتد وانتقل إلى هيئة السبب زال ما به من الامتياز فى القوة فلا نسلم أنه حينئذ أقوى »[2] .

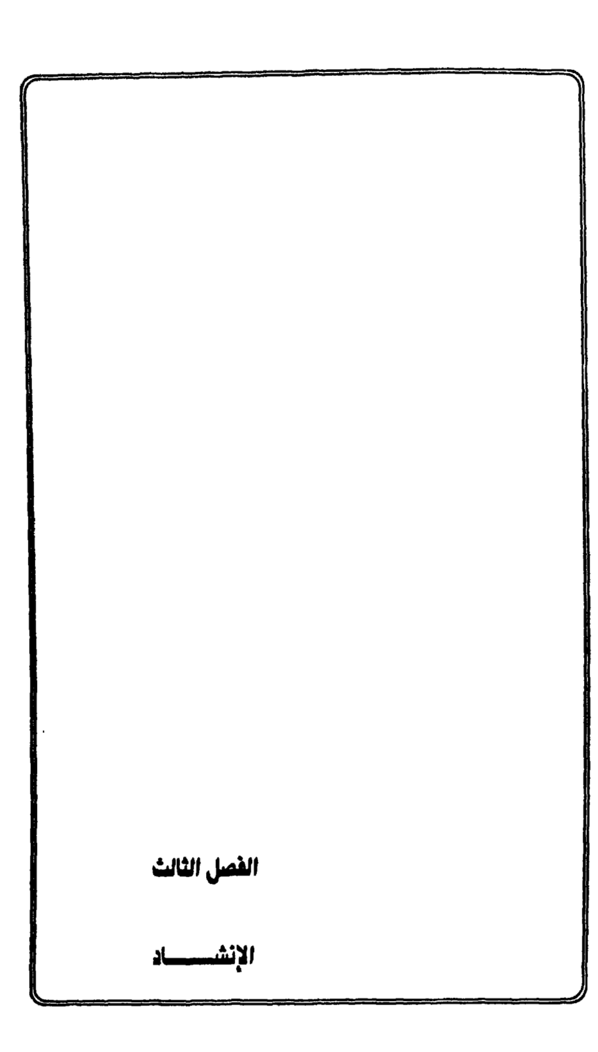
هذا حديث يبين قوة الوتد المجموع سواء أكان مفهوما من كلام الصفاقسى

---

(١) العيون الغامزة ص ٢٨ .

(٢) العيون الغامزة ص ١١٠ .

أم من اعـتراض الدمـامينى صـاحب العـيون الغـامزة عليـه ، وإذا كان للـوتد المجموع هـذه القوة فلا جدال أن سكـتته التى افتـرضناها تكون مـن الوضوح الملائم لـقوته ؛ ومن ثم يحـمل الوتد سكـتة واضحة كمـا يحمل نبرا يـشكل ايقاعه ، ولـعل وضوح سكتته راجـع إلى نبره الذى قلـنا به فالعوامل تـتضافر دائما فى تحقيق الايقاع .



الفصل الثالث

الإنشـــــاد

من وسائل فهم الزحاف والعلة أيضا انشاد الشعر ، وانشاد الشعر حقيقة تؤكدها طبيعة هذا الفن وصورة المجتمع الذى نبت فيه ، فالشعر كان ينشد ويلقى ويتغنى به حتى صار من يكتب الشعر يقال عنه فلان يغنى وفى حديث لابن رشيق ما يؤكد هذه الحقيقة يقول : « ويقولون فلان يتغنى بفلان أو فلانة ، اذا صنع فيها شعرا ، قال ذو الرمة :

أحب المكان القفز من أجل أننى ... به أتغنى باسمها غير مُعْجم

وكذلك يقولون : حدابه ، اذا عمل فيه شعرا[1] . ونحن نعلم أن الحداء نوع من الغناء .

الشعر العربى لم يكن فنا مكتوبا يقرأ ولا يسمع لأن أوضح شىء فيه موسيقاه ، ولا يتم تذوق موسيقى إلا إذا كان الالقاء والاستماع أساسين فى تقبل هذا الفن . لقد كان الشاعر يكتب قصيدته وهو يتغنى بها فقد ذكر عن أبى الطيب أن متشرّفا تشرف عليه وهو يصنع قصيدته التى أولها :

جللا كما بى فليك التبريح

وهو يتغنى ويصنع ، فاذا توقف بعض التوقف رجع بالانشاد من أول القصيدة إلى حيث انتهى منها[2] ؛ ومن أجل ذلك كان الأصل فى الشعر كما يقول الأستاذ الشاعر على الجندى[3] أن يلقى القاء وان شئت فقل : ينشد انشادا : لأنه غناء أو بسبب من الغناء . . وكما أن الشعر غناء كذلك الشاعر مغن أو شبيه بالمغنى ؛ وعلى هذا فالميزة الأساسية للشعر كانت فى القائه والترنم به . واذا حق للشعر أن يلقى ويترنم به فان الالقاء أو قل الانشاد أساس فى ايقاعه . وليس الانشاد غناء والا لدخل فى الأقدار الموسيقية وهذا

(١) العمدة جـ٢ ص ٣١٣ .

(٢) السابق جـ١ ص ٢١١ - ٢١٢ .

(٣) الشعراء وانشاد الشعر ص ٢٢ بتصرف .

يعنى أن أصحاب الروايات القديمة كانوا يقصدون بالانشاد شيئا غير الغناء وليس بين أيدينا كما يقول الدكتور أنيس ما يدل على « أن الشعراء فى الجاهلية كانوا يتغنون بالشعر وانما تحدثنا الروايات دائما عن الانشاد وما فيه من قوة وحماس وأن الشاعر كان ينظم القصيدة ويضربها فينشدها فى الأسواق مفاخرا أو مادحا ولم يكن الغناء من عمل الشاعر ولا مما ينتظر منه[1] . وقد غير التدوين هذه القيمة حيث أصبح مع انتشار القراءة بين الناس عاملا من عوامل فقدان الشعر شيئا من جماله الموسيقي حيث فقد الاعتزاز بفن الانشاد اذ أصبحت الأشعار تروى مكتوبة لا منطوقة وشتان ما بين شعر ناطق وشعر صامت كما يقول الدكتور أنيس .

الانشاد اذن كان أمرا لازما لفن الشعر وإذا كان له هذا اللزوم فانه من الواجب أن يبحث عن دوره الذى يؤديه فى الايقاع الموسيقى ، ونحن نقصد بالانشاد فى موضوعنا قراءة البيت قراءة فنية يتضح فيها الجانب الموسيقى بجانب اتضا ح المعنى .

سوف نرى أن للانشاد دورا فى استحسان ما قبل من الزحاف والعلة ، وسوف ندرك أن المنشد له أن يوقع ما يستحسن فى اطار نظام البيت لا خروجا عليه فمن رغب فى المزاحفة زاحف ومن رغب عنها كان له ذلك . ولعل ما ذكره ابن جنى فى كتابه المنصف ما يوحى بذلك .

يقول ابن جنى تحت عنوان أصل يرجع اليه فى باب وزن الشعر : « وأما قول أبى عثمان فى قول الشاعر :

أبيت على معا رى فاخرات   بهن ملوب كدم العباط

فهذا انشاد بعض العرب ، وهو غلط لأنه لو أنشد « معارٍ فاخرات » لم

---

(1) موسيقى الشعر ص ١٦٢ .

ينكسر الشعر ، ولكن الذين أنشدوه مفتوحا استنكروا قبح الزحاف ونفرت عنه طبائعـهم مسكنا ، مخـافة كسر الوزن ، وأما الجفـاة الفصحاء فلا يبـالون كسر البيت لاستنكارهم زيغ الاعراب[1] . وابن جنى يعلق على قوله مخـافة كسر الوزن بأن المقصود به الزحاف . ويعلق ابن جنى على كلام أبى عثمان بما يؤكد قيمة الزحاف ودور المنشد قائلا : « وقوله وأما الجفاة الفصحاء فلا يبالون كسر البيت ، لاستنكارهم زيغ الاعراب ! قد تحصل لنا منه أصل نرجع إليه فى باب وزن الشـعر ، وذلك أنه اذا ورد بـيت يحتـمل أن يكون فـيه زحاف ، وألا يكون ، الا أنه لا يوصل إلى ألا يكون فيه زحـاف الا باحتمال مالا يجوز مثله الا فى ضرورة الشعر ، فالصواب أن ينشـد مزاحفا ، ويـترك ألا يكون فـيه زحاف مخافـة زيغ الاعراب ، وألا يتجوز فـيه مالا يجوز مثـله الا فى ضرورة شعر مثال ذلك قول الشاعر ، أنشدناه أبو على لقطرى بن فجاءة .

وضاربة خدا كريما على فتى ... أغـر نجيب الأمهات كريـم

هكذا أنشـدناه أغر غير مصروف « ولـو صرفه فقال : أغر نجـيب الأمهات لكان أصح فى الـوزن لأنه كان يكون وزنه فى العروض : « فـعولن » (على التمام) ، وهـو اذا قال : « أغر » فلم يصرفه دخله القبض فصار « فعول » . والوجـه على مـا ذكره أبو عثمان ألا يصرف ، لأن حمله عـلى الزحاف أقيس مـن صرف مالا ينـصرف وهـو مذهب الجفاة الفصحاء مـن العرب كما قال أبو عثمان »[2] .

من حديث أبى عثمان وابن جنى نرى أن المزاحفة أمر وارد فيما يمكن عدم مزاحفته ؛ وان كـان ذلك الأمر متروكا لمن يقبلـها على أساس التضحيـة بقيمة نحوية ، أو يرفضها ابقاء على تلك القيم النحوية .

---

(١) المنصف جـ٢ ص ٧٥ - ٧٦ .

(٢) المنصف جـ٢ ص ٧٦ - ٧٧ .

وهذا الحديث يؤكد حرية المنشد فله أن يقول معـارى ومعار واغرٌ واغرٍ . وإذا كانت له هذه الامكانـية ، فان لنا أن نتصور كم من القيـم الإنشادية كانت سبيلا لفهم كثير من المزاحفات ! .

وهناك من الـدلائل ما يؤكد دور الانشاد باعـتباره وسيلة من وســائل فهم الايقاع . هذه الدلائل تبـدو فى عديد من الظواهر منها : ظاهـرة التدوير فالى بيانها والحديث عنها .

البيت المدور هو ذلـك البيت الذى يتقاسم شطراه كلـمة واحدة بأن يكون جزء هذه الكلمة فى الشطر الأول وجزؤها الـثانى فى بداية الشطر الثانى وهذا يدل على أن كمال وزن الـشطر الأول يكون بجزء من كلمـة ونماذج ذلك كثيرة منها على سبيل المثال ما نجده فى قصيدة[1] الفند الزمّانى ألتى مطلعها :

صفحنا عن بنى ذهل   وقلنا القـوم اخـوان

حيث ترد فيها الأبيات التالية :

ولم يبق سوى العدوان دناهم كما دانوا
وبعض الحلم عند الجهل للذلـة اذعـان

فقد تقاسم الشطران كلمتى العدوان والجهل .

التدويـر وارد فـــى موسيقى الشعر فما دوره الموسيقـى الذى يفصح عنه أو يوحى به ؟ يستـحب فى هذا المجال أن نعرض حديثا للدكـتور نازك الملائكة حول هذه الظـاهرة . تقول عنه : أن له « فـائدة شعرية وليس مـجرد اضطرار يلجأ اليه الـشاعر . وذلك أنه يسبغ على الـبيت غنائية وليونة لأنـه يمده ويطيل نغماته »[2] . وتتصـل حديـثها قائلـة : « وانما المحـذور فى الـتدويـر هو أن العروضيين لم يتناولوه تناولا ذوقيا بل كان كل ما صنعوه أنهم نصوا على جوار

---

(١) ديوان الحماسة جـ١ ص٤ .

(٢) قضايا الشعر المعاصر ٩٢ .

وقوعه بين الأشطر دونما اشارة إلى المواضع التي يمتنع فيها لأن الذوق لا يستسيغه .

والواقع أن كل شاعر مرهف الحساسة ممن مارس النظم السليم ونما سمعه الشعرى لابد أن يدرك بالفطرة أن هناك قاعدة خفية تتحكم فى التدوير بحيث يبدو فى مواضع ناشزا يؤذى السمع »[1] .

وتقول : « ولسوف نجد حين ندرس دواوين الشعر العربى الجيد أن الشعراء كانوا بفطرتهم يتحاشون إيراد التدوير فى بعض المواضع ولو أن كتب العروض لم تشر إلى ذلك على الإطلاق .

واذن فما هذه المواضع التى ينبغى للشاعر فيها أن يتحاشى التدوير ؟ ملاحظتى الشخصية أن التدوير يسوغ فى كل شطر تنتهى عروضه بسبب خفيف مثل فعولن . . . غير أن التدوير يصبح ثقيلا ومنفرافى البحور التى تنتهى عروضها بوتد مثل فاعلن ومستفعلن ومتفاعلن . . . وبسبب هذا العسر نجد أن الشعراء قلما يقعون فى تدوير البحر البسيط أو الطويل أو السريع أو الرجز أو الكامل . نعم أن ورود بيت مدور فى بحر من هذه البحور فى قصيدة طويلة لشاعر متمكن شىء غير مستحيل »[2] .

وتحاول أن تجد تبريرا آخر لوجوده قائلة : « وانما وجد التدوير لربط شطر أول لم ينته المعنى فيه بشطر تال له . وهذا هو القانون فى كل تدوير »[3] .

حديث طويل عن التدوير ترى فيه نازك أن التدوير يسبغ على البيت غنائية وموسيقية ، وأن وجوبه آت من خلال ربط شطر لم ينته المعنى فيه بشطرتال له ، وترى أن التدوير ليس اضطرارا يلجأ اليه الشاعر ، وأن له ما يحكمه .

---

(١) السابق ٩٢ .

(٢) السابق ٩٢ – ٩٣ .

(٣) قضايا الشعر المعاصر ١٦١ .

ومن ملاحظاتها الشخصية وجدت أنه قرين التفعيلة التى تنتهى بسبب ؛ بينما يندر فى البحور التى تنتهى تفعيلاتها بوتد ، ومن هنا كانت ندرته فى البسيط ، والطويل والسريع والرجز والكامل . ولقد عللت وجوده بكثرة فى مجزوء الكامل بقصر البحر وهذا واضح من قولها.

« ولعل السبب الذوقى الذى يبرر وقوع التدوير فى مجزوء الكامل والرجز دون الكامل والرجز نفسهما أن المجزوء قصير بحيث لا يعسر فيه التدوير »[1] والدكتوره نازك تضع هذا القول موضع الفرض لأنها تقول بعده ولعل للأمر تفسيرا آخر يفوتنى والله أعلم .

وقد حاولت وأنا أضع أمامى ديوان الحماسة لأبى تمام وديوان المتنبى أن أرصد هذه الظاهرة فوصلت إلى هذه الملاحظات .

الملاحظة الأولى : لاحظت ورود هذه الظاهرة بكثرة فى بعض البحور كالهزج ومجزوء الكامل والخفيف فمن ورودها فى الهزج ونحن نعلم أنه مجزوء فى استعماله ما جاء فى قصيدتى الفند الزمانى : بديوان الحماسة ، ومطلع الأولى :

صفحنا عن بنى ذهل[2]

ومطلع الثانية :

أيا طعنة ما شيخ   كبير بفن بال[3]

ومعلوم أن الهزج بجوار جزئه بحر منته بسبب خفيف ومن ثم فقد تحقق رأى نازك فيه .

---

(1) السابق ٩٥ .

(2) ديوان الحماسة ص ٤ - ٥ جـ١ .

(3) السابق جـ١ ص ١٤٩ .

ومن وروده فى مجزوء الكامل ما جاء فى قصيدة[1] عمرو بن معدى كرب :

ليـــس الجمال بمئـزر فاعلم وان رديت بـردا

حيث ورد التدوير سبع مرات من أبيات مجموعها سبعة عشر بيتا .

وأيضا من مقطوعة[2] فى الحماسة مطلعها :

ويا بؤسى للحـــرب التى وضعت أراهط فاستراحـوا

حيـث ورد سبع مـرات من خـمسة عـشر بيـتا ، وفى مـقطـوعة المنـخل اليشكرى[3] :

ان كنت عاذلتى فسيرى نحو العراق ولا تحورى

فقد ورد التدوير أحدى عشرة مرة من اثنين وعشرين بيتا .

ومن ورود الظاهرة فى بحـر الخفيف بكثرة ما رأيناه فى ديوان المـتنبى ففى قصيدته التى مطلعها[4] :

كم قتيل كما قتلت شهيد

ورد التدوير عشرين مرة من مجموع أبيات عددها ستة وثلاثون بيتا . وفى قصيدته التى مطلعها[5] :

صلة الهجر وهجـــر الوصال فكسانى فى السقم نكس الهلال

ورد التدوير فى أربـعة عشر بيتا من سبـعة وثلاثين بيتا . وملاحـظاتنا فى

---

(١) ديوان الحماسة جـ١ ٤١ .

(٢) السابق ص ١٣٣ .

(٣) السابق ص ١٤٤ .

(٤) شرح ديوان المتنبى جـ١ ص ٢٠٣ .

(٥) السابق جـ٢ ص ١٣٧ .

وورود هذه الظاهرة مع الخفيف أنه كثيرا ما يصحبها فى نهاية البيت التشعيث . وقد وردت ظاهرة التدوير بكثرة أيضا فى بحر المتقارب .

الملاحظة الثانية : لاحظت أيضا أن هذه الظاهرة ترد فى بحر المنسرح على نحو ليس بالقليل فلقد وجدتها فى ديوان الحماسة فى أبيات منها :

نستوقد النيل بالحضيض ونصطاد نفوسا بنت على الكرم[1]

أكلما حاربت خزاعة تحدونى كأنى لأمهم جمل[2]

من رأى يومنا ويوم بنى التيم إذا التف صيقُه بدمهْ

حتى تولت جموع حمير والفل سريعا يهوى الى أمه[3]

لا تحسبنى محجلا سبط الساقين أبكى أن يطلع الجمل[4]

ووجدتها أيضا فى ديوان المتنبى ومن أبياتها :

مرتميات بنا إلى ابن عبد الله غيطانها وفد فدها[5]

من طلب المجد فليكن كعلى يهب الألف وهو يبتسم

والأمر والنهى والسلاهب والبيض له والعبيد والحشم[6]

وان اعطاءه الصوارم والخيل وسر الرماح والعكر[7]

هذه بعض نماذج تؤكد وجود ظاهرة التدوير فى بحر المنسرح

(١) ديوان الحماسة جـ١ ص ٣٨ .

(٢) ديوان الحماسة جـ١ ص ٤٧ .

(٣) السابق جـ١ ص ٩١ .

(٤) السابق جـ١ ص ١٣٣ .

(٥) شرح ديوان المتنبى جـ١ ص ١٩٩ .

(٦) السابق جـ٢ ص ٢٣٢ - ٢٣٣ .

(٧) السابق جـ١ ص ٣٠٩ .

بصـــورة لـيست بالقليلة ومـعلـوم أن بحر المنسرح بـحر تنتهى تفعيـلته الأخيرة بوتد مجموع .

الملاحظة الثـالثة : وردت هذه الظاهرة بصـورة قليلة فى الطويـل والسريع والبسيط وهى بحور تفعيلاتها النهائية تنتهى بوتد مجموع .

فمن تدوير الطويل هذه الأبيات :

وما غمرات الموت الا نزالك الكمى على لحم الكمى المقطر[1]

ولا يحمد القوم الكرام أخاهم العتيد السلاح عنهم أن يمارسا[2]

وكم من جبال جبت تشهد أننى الجبال وبحر شاهد أننى البحر[3]

ومن تدوير البسيط قول المتنبى :

العارض الهتن ابن العارض الهتن ابن العرض الهتن[4]

ومن تدوير السريع قول الحماسى :

يالهف زيابة للحرث الصالح فالغانم فالآيب[5]

الملاحظة الرابعة : ورد الـتدوير فى الكامل التام غير قلـيل - ومنه ما جاء فى قصيدة المتنبى التى مطلعها :

أركائب الأحباب ان الأدمعا[6] . . .

---

(١) ديوان الحماسة جـ١ ص ١١٤ .

(٢) السابق جـ١ ص ١٦٠ .

(٣) شرح ديوان المتنبى جـ١ ص ٣٥٥ .

(٤) شرح ديوان المتنبى جـ٢ ص ٤٥٤ .

(٥) ديوان الحماسة جـ١ ص ٣٤ .

(٦) شرح ديوان المتنبى جـ١ ص ٤٢٤ .

ترك الصنائع كالقواطع بارقات والمعالى كالعوالـــــى شرعا

الحازم اليقظ الأغر العالم الفطن الألـــد الأريحــى الأروعا

الكاتب اللبق الخطيب الواهب الندس اللبيب الهبزرى المصقعا

ومنه من قصيدته التى مطلعـها : لك يا منازل فى القـلوب منازل[1] هذه الأبيات :

حتى أبو الفضل ابن عبد الله رؤيته المنى وهى المقام الهائل

للشمس فيه وللسحاب وللبحار وللأسود وللرياح شـمائل

ولديه مِلْعقيان والأدب المفاد ومِلْحياه ومِلْمات مناهــــل

وفى الديوان أبيات مدوره غير هذه .

علام تدل هذه الملاحظات أذن ؟

تدل علـى أن التدوير يـقبل فى المجزوء مـن البحور فـقد كثر فـى مجزوء الكامل والهـزج وكثر فى المتقارب وهو بتفـعيلاته الخماسية وما يـحدث لها من زحاف أقرب إلى الجزء . وقد كـثر التدوير فى بحر الخفيف ولـم يأت قليلا فى الكامل التـام وهو بحر ينتهى بوتـد مجموع . وتفسير ذلـك الوجود راجع إلى كون المجزوءات قصيرة الأشـطر مما يجعل الاحتياج إلى الاستمـرار النطقى أمرا مقبولا . فكأن البيت كله شطر واحد ، كما أن قصر البحر والتعجيل بنهاية كل شطر قد يخلق أحيانا نوعا من الرتابة ينفيها التدوير .

هذا ما يتصل بالمجزوء من البحـور وقد ألاحظ فى غير المجزوء أمرا اتضح لى من خلال أبيات المتنبى وهو أن التدوير وسيـلة انشادية حيث يستطيع الناطق أن يقسم البيت تقسيمات متوازنـة داخل الوزن العام من خلال الوقفة الانشادية

(١) السابق جـ٢ ص ١٧٦ .

التى لم نتحدث عنها فى الفصل السابق لأنها ألزم فى باب الانشاد . وها نحن بعض أبيات المتنبى السابقة لنرى كيف يمكن استخدام الوقفات فيها .

ان المنشد حين يلقى الأبيات التالية ستأخذ وقفاته شكلا يبعد بها عن حدود الشطر ؛ ولذلك يتتابع نطقة على النحو التالى :

يقول المتنبى :

الحازم اليقظ الأغــــر العالم الفطن الألد الأريحى الأروعا

الكاتب اللبق الخطيب الواهب الندس اللبيب الهبرزى المصقعا

فى البيتين السابقين ما يوحى بأنـك تستطيع أن تقف حسب ارادتك . فربما وقفت بعد وصفين :

الحازم اليقظ - الأغــــر العالم - الفطن الألد - الأريحى الأروعا

الكاتب اللبق - الخطيب الواهب - الندس اللبيب - الهبرزى المصقعا

وربما وقفت بعد ثلاث كلمات :

الحازم اليقظ الأغــر - العالم الفطن الألــــد - الأريحى الأروعا

الكاتب اللبق الخطيب - الواهب الندس اللبيب - الهبرزى المصقعا

تستطيع أن تفعل ذلك وغيره دون أن تلتزم بشطر معين . وهذا احساس تلمســه من خلال تدويرك البيت وبهذا يكون الانشاد وسيلة مـن وسائل الذوق الايقاعى وإنّ المنشد ليصل بيت المتنبى التالى كاملا حين ينطق :

ولديه ملعقيان والأدب المفاد وملء حياة وملء ممات مناهل

وكيف تكون وقفاته فى قوله :

العارض الهتن ابن العارض الهتن ابن العارض الهتن

ان وصل ذلك الوصف المكرر ثلاثا لأقرب إلى الذوق الموسيقى وأقرب إلى اثبات التوكيد الذى يريده الشاعر !

للانشاد دور فى تقبل ظاهرة التدوير . حقيقة أن وجود كلمة بين الشطرين أحدثت وصلا بينهما لكنه كان من الممكن حدوث وقفة فى اطار هذه الكلمة تجعل حدود الشطرين واضحة لكنها تكون بذلك غير مستحبة لأن الانشاد لا يتقبلها إذ الوصل أقرب إلى الذوق الموسيقى .

اذا كان للانشاد هذا الدور ألا يحق له أن يكون وسيلة من وسائل فهم الزحاف ؟ بلى . وسوف تتأكد هذه الحقيقة حين نعرض ظواهر أخرى تدل عليه والظاهرة التالية هى ظاهرة الخَرْم .

لقد علمنا أن الخرم هو حذف أول الوتد المجموع فى أول بيت من القصيدة ، وأن خلافا دار حول البحر الذى وردت فيه هذه الظاهرة . والثابت أن بحرى الطويل والوافر هما صاحبا هذه الظاهره ولقد وصل البعض بها إلى مجيئها فى الكامل كما فى قول الشاعر :

تناكلوا عن بطن مكة أنها   كانت قديما لا يرام حريمها

فقوله تناكلوا وزنه مفاعلن وقد كان متفاعلن فحذف الحرف الأول منه . وربما جاءت فى المنسرح كما فى قول الشداخ :

قاتلوا القوم يا خزاع ولا   يدخلكم فى قتالهم فشل

فقاتل وزنها فاعلن وأصلها مستفعلن خبنت وخرمت ، وربما وردت الظاهرة أيضا فى منهوك الرجز كما فى قول حارثة بن بدر :

كرنبوا أو دولبوا   أو حيث شئتم فاذهبوا

فكرنبوا وزنها فاعلن وأصلها مستفعلن خبنت وخرمت . ولقد ورد فى

بحور غير ذلك حسب أقوال بعض أهل العروض وكلها أقوال ضعيفة مردودة كما يرى صاحب العيون الغامزة الذى حدد الشروط التى يتحقق بها الخرم ، فيرى أن الخرم يكون نقصا فى الجزء ، وأن الحرف الذى يحذف فيه حرف واحد ، وأنه أول فى التفعيلة ، وأن الجزء الذى يكون فيه لابد أن يكون وتداً مجموعا ، وأن ذلك الوتد المجموع لابد أن يكون أول البيت[1] .

واذا كانت هذه شروطه فهل هناك من تفسير له لدى أهل العروض يبرر وجوده فى موسيقى الشعر ؟

لقد وردت له عدة تفسيرات ، منها ما ورد فى كتاب العيون الغامزة من حديث الدماميني : « قال ابن برى : اختلفوا فى مسوغ الخرْم مع أنه يخرج به الشعر عن الوزن . قلت لو خرج عن الوزن لم يكن شعرا . ثم قال فذهب الأخفش ومن تابعه إلى أن ذلك من أجل أن بين كل بيتين سكتة فكأن المحذوف يعادل السكتة »[2] .

ويدل ذلك على أن البعض ظن الخرم خروجا على الوزن ، لكن الأخفش وجد له ما يفسره من الناحية الايقاعية . وهو وجود سكتة من كل بيتين تقوم بالتعادل والتعويض وقد رد البعض ذلك بأن السكتة لا تصلح عوضا حيث لابد أن يتعرض حرف بحرف . ورفض ذلك لأن الخرْم أول القصيدة حيث لا يوجد بيت قبله يوقف عليه . ويفسر الصفاقسى وجهة نظر الأخفش بأنه لم يقيد السكتة التى هى تعويض بالتقدم لأنه يرى أن آخر البيت من السكتة عوض مما حذف فى أوله . ومعنى ما سبق أن الخرْم له ما يبرره عند الأخفش وذلك من خلال ما تقوم به السكتة من محافظة على الإيقاع .

---

(١) العيون الغامزة ص ١١٣ - ١١٤ ، ١١٩ بتصرف .

(٢) العيون الغامزة ص ١١٦ .

ويرى البعض أيضا أن وقوع الخرم أول البيت له موازٍ فيما يحدث فى آخره من الترنم ، ويرد البعض هذا الرأى بوجود الخرم فى بعض أبيات دون وجود ترنم أو مد فى النهاية وذلك كما فى قول الشاعر :

أدوا مـــا استعاروه   كذاك العيش عارية[1]

ونحن نلاحظ أن هذا الفرض السابق ؛ لأنه يدل على أن هناك مقابلا للحذف الأول يتركز فى مد النهاية والترنم فيها كما كان المقابل سكتة فى الفرض السابق .

من تفسيرات البعض أيضا أنه يرجع إلى عدم دراية الشاعر بوجوده فالشاعر يبدأ بيته لا يدرى وزنه وبعد ذلك يحس الوزن وهو رأى الزجاج الذى يرى فى مسوغ دخول الخرم أول البيت مفتتح الوزن فينطق به الشاعر كيف اتفق ولا يشعر بمراده من الوزن الا بعد ذلك [2] . وهذا معناه أن الخرم غير مقصود وأنه من قبيل الخطأ . وهذا مالا أراه لأن الخطأ هنا إذا كان غير مقصود فلماذا وردت الظاهرة فى بعض بحور ولم ترد فى البحور الأخرى !

ويرى البعض[3] أن الخرم انما جاز فى أشعار العرب لأن أحدهم يتكلم الكلام على أنه غير شعر ثم يرى فيه رأيا فيصرفه إلى الشعر فى أى وجه شاء . وهو رأى أقرب إلى سابقة كما رأى ؛ لكن فيه جديدا وهو أن الخرم وسيلة من وسائل تصرف الشاعر حين الالقاء فكأن الشاعر وهو يلقى البيت يحس فى القائه أنــه داخل فى اطار الوزن الذى يريده . ولم يك هذا متيسرا له لو لم ينطق بيته ، فقد كان من السهل عليه بعد ذلك أن يفطن إلى نقصه لو كان فيكلمه . فما الذى حدث !

---

(١) العيون الغامزة ١١٦ - ١١٧ - بتصرف .

(٢) السابق ص ١١٨ .

(٣) شرح ديوان المتنبى جـ١ ص ٣٤ .

أتصور أنه أراد الايهام بادئا بيته بما يوحى أنه من بحر معين ثم عدل مسرعا عنه وهو مدرك لذلك ، وقد وجد فى أبياته مـا يحقق قيم التوازن فضغط على مكان المحـذوف وسكت فى نـهاية البـيت أو بعد بيـتين . وقسم بـيته بطـريقة ايقاعية أبعدت عنه الرتابة حين عاد وقسـمه تقسيم بحره . ولم يك له أن ينطق البيت دون التوقيع فـى القائه وذلك كما يتسنى لنا فهم مـوسيقى البيت ؛ ذلك أن انشادا سيجعلنا نحس أنه أمام بحر تخدعنا بدايته فى أنه الكامل كما فى قول المتنبى .

لا يحزن الله الأمير فإننـــى لآخذ من حالاته بنصيبى[1]

الشطـر الأول يوحى ببيـت من الكامل حيـث يكون التقـسيم على الـنحو التالى :

لايح زنل لاه الأمى رفاننى وهو متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن

لكن توقيع الشاعر المنشد يستطيع أن يزيل هذا التوهم مستخدما ما يراه من سكتات كى يكون الشطر على النحو التالى :

لايح × زنل لاهل × أمير × فاننى وبذلك ندخل فى اطار بحر الطويل .

معني ذلك أن هناك تنـويعا نغميا فى الشطر الأول بين ايقاعـين موسيقيين للمنشد الحرية فـى أن يوقع ما يراه إن أراد التنويع وكسر الرتابة أنـشد تفعيلاته على أنها من بحر مخالف ثم يـعدل بعد ذلك إلى بحره . وإن أراد ايجاد بحره حافظ على سكتاته التى تحدد بحره بدءا .

إن هذه الظاهرة قرينة الانشاد ووجودها بصورة غير قليلة فى الشعر القديم حيث كان الانشاد الوسيلة الأولى لعـرض هذا الفن . والناظر لديوان الحماسة وغيره من دواوين يجد ن هذه الظاهرة قرينـة بحر الطويل فى المعظم الغالب .

---

(١) شرح ديوان المتنبى جـ١ ص ٣٤ .

لقد حاول بعض الرواة[1] حين دونوا أبيات هذه الظاهرة أن يكملوها بحرف العطف أول البيت وكان ذلك عجزا منهم عن تفهم الطبيعة الايقاعية للانشاد الذى كان يحكم الشاعر حين نطقه هذه الأبيات .

اذا كان الخَزْم يدل على دور الانشاد فان الظاهرة الأخرى المقابلة له تثبت ذلك أيضا وهى الخزم وفيها نقول : ان الخرْم إذا كان نقصا فى الحرف الأول للوتد المجموع فان الخزم زيادة فى أول البيت عن الوزن اذا سقطت لم يفسد المعنى كما قلنا . هذه الزيادة قد تكون حرفا أو حرفين وأقصى ما تصل اليه الزيادة أربعة أحرف كما فى قول الشاعر :

أشدد حيازيمك للموت   فإن الموت لا قيكا

ولا تجزع من الموت   إذا حل بواديكا

فقد زاد فى أول الوزن كلمة اشدد كلها والبيت من الهزج .

ومما زيد فيه ثلاثة أحرف قول الشاعر :

لقد عجبت لقوم أسلموا بعد عزهم   امامهم للمنكرات وللعذر

فقد زيدت لقد على الوزن والبيت من الطويل .

ومما زيد فيه حرفان قول الشاعر :

يا مطر بن خارجة بن مسلم انني   أجفى وتغلق دوني الأبواب

فقد زاد (يا) والبيت من الكامل . ومما زيد فيه حرف قول الشاعر :

أقذى بعينك أم بالعين عوار   أم أوحشت اذ خلت من أهلها الدار

---

(١) عن قضية الشعر الجديد ص ٩٧ .

فقد زيدت همزة الاستفهام والبيت من البسيط[1] .

وقد أورد صحاب العمدة[2] . أن الخزم جاء أول صدر البيت وعجزه كما فى قول طرفة :

هل تذكرون اذ نقاتلكم ۝ أذ لا يضر معدما عدمه

فزاد فى أول صدر البيت هل وزاد فى أول العجز اذ . ويحكم صاحب العمدة على ذلك الورود بالشذوذ .

الخزم اذن زيادة على اطار البيت فما الحاكم لها ؟ لن تقبل هذه الزيادة ان صحت فى رواياتها الا على أساس أن بينها وبين الوزن الشعرى سكتة يدركها المنشد . هذه السكتة توحى بأن ما بعدها من الايقاع غير موصول بما قبلها ، ولأنها زيادة فان ترك المنشد لها أو اتيانه لها لا يخل بايقاع الشعر ففى الأبيات السابقة نحس أن هذه الزيادات لا تضير وزنا أو تخل بمعنى ؛ ذلك اذا استطاع المنشد أن ينغم أبياته ويوقعها توقيعا يفيد الاحساس بالمعنى . فلو قال الشاعر :

حيازيمك للموت ۝ فان الموت لا قيكا

بأن يضغط على الكلمة الأولى ؛ لكان ذلك مقابلا لما ذكره من زيادة كلمة (أشدد) التى نحس وجودها رغم حذفها وذلك بمراعاة المعنى النحوى حيث تكون حيازيم مفعولا لفعل محذوف دل عليه فيما يدل النغمة . ولو قال :

عجبت لقوم أسلموا بعد عزهم . بطريقة إنشادية تفيد التوكيد لأغنت هذه الطريقة عما يريده من اثبات التوكيد بقوله لقد . ولو قال :

---

(١) راجع العمدة جـ١ ص ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣ بتصرف .

(٢) السابق جـ١ ص ١٤٢ . بتصرف .

مطر بن خارجة بن مسلم اننى دون يا ، لكان غياب حرف النداء أمرا طبيعيا لأن نغمة المنشد تقوم مقامه . ولو قال :

قذى بعينك أم بالعين عوار ، لكان فى تنغيم كلمة قذى دليل على أداة استفهام محذوفة . بل إن حذف أداة الاستفهام هل والظرف اذ تبرره النغمة فى قول الشاعر :

تذكرون اذ نقاتلكم   لا يضر معدما عدمه

ويكون البيت معبرا تماما عن :

هل تذكرون اذ نقاتلكم   أذ لا يضر معدما عدمه

استطيع القول بأن تلك الزيادة وسيلة انشادية أراد الشاعر اضافتها لايضاح المعنى وأن حذف هذه الزيادة أيضا يمكن أن يتم انشاديا مع مقابل تنغيمى ونحن لا نصدر حكما بالخطأ والصواب على ورود ظاهرة الخزم من خلال نماذجها ولكننا نرى أن المنشد له حرية التصرف فيما لا يخل بوزنه فقد روى أن أبا الحسن بن كيسان كان ينشد قول امرىء القيس :

كأن ثبيرا فى عرانين ويله   فما بعد ذلك بالواو فيقول :

وكأن ذرى رأس المجيمر غدوة

وكأن السباع فيه غرقى عشية

معطوفا هكذا ، ليكون الكلام نسقا بعضه على بعض[1] . فقد زاد المنشد واوا وهو فى انشاده لم يجعلها من حساب الوزن وكان المستمع بهذا الانشاد يحس حدود الوزن مفرقا بينه وبين هذه الزيادة وحول هذه الزيادة وتصور الانشاد فيها يقول حازم القرطاجنى : « فأما ما رام العروضيون إثباته فى متون

(١) العمدة جـ١ ص ١٤٣ .

الأوزان من الزيادة التي يسمونها الخزم بالزاى فانهم غلطوا في ذلك لأن العرب لم تكن تعد تلك الزيادات من متون الأوزان وانما كانوا يجعلونها توطئات وتمهيدات ووصلا لانشاد البيوت وبناء عباراتها عليها ، وان كانت متميزة في التقدير والايراد عنها بأزمنة قصيرة قد تخفى على السامع فيظن أنهم قد جعلوها من متون الأبيات وذلك غير ممكن أصلا ، فان الأوزان مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهرة[1] ، ويدل حديث حازم على أن زيادة الخزم من قبيل التصرف الانشادى وأنها بمنأى عن مقادير الوزن وأن بين الزيادة وبداية الوزن سكتة تميز الزيادة عن الوزن كما يلمح من قوله : « وان كانت متميزة في التقدير والايراد عنها بأزمنة قصيرة قد تخفى على السامع ويظن أنهم قد جعلوها من متون الأبيات وهذا غير ممكن أصلا[2] وما كانت هذه الزيادة لتخفى على مصغ إلى شعر أساس الأصغاء فيه الالقاء وبيان أقدار الوزن . ولو فرضنا خفاء هذه الزيادة عليه فان خفاء الوزن حينئذ يكون أمرا واردا !

ويعرض حازم رأيًا غاية في الدقة والاحكام يفسر به كيف أن الزيادة لا تعد من قبيل الوزن وكيف أن النقص داخل الوزن - وهو زحاف - لا يخل بالقدر الموسيقى قائلا :

« والوزن هو أن تكون المقادير المقفاه تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب فما حذف من بعضها على بعض الوجوه التي بيناها أمكن أن يتوفر على ما بنى وأن يتلافى لتمكين الحركات والسكنات المكتنفة له قدر ما فات من زمان النطق به . فيعتدل المقدارات بذلك فيكونان متوازيين .

والزيادة على المقدار المساوى لسائر المقادير ليس فيها حيلة يمكن معها تساوى المقدارين المزيد فيه والباقى على أصله . وانما ساغ ذلك في السواكن

(١-٢) منهاج البلغاء ص ٢٦٢ .

حيث كانت أقصر الحروف زمانا ، وكان لها أصل ترجع اليه فى أبنية الأوزان ، فوجدت مقبولة فى الأذواق لذلك »[1] . نفهم من هذا النص أن الزحاف الوارد فى البيت لا يحدث خللا موسيقيا ويرجع ذلك إلى تعويض ذلك المحذوف بقدر زمنى يوازنه وهذا يدل على أن للزحاف مبرره الموسيقى من خلال التعويض بالمقدار الزمنى . ونفهم أن الزحاف مبرره الموسيقى من خلال التعويض بالمقدار الزمنى . ونفهم أن الزحاف يأتى غالبا بحذف الساكن لأنه أقصر الحروف زمنا كما يتصور حازم ، ومن هنا كان تعويضه بقدر زمنى أمرا مقبولا ، ونفهم أيضا أن انفصال زيادة الخزم عن الوزن راجع إلى عدم امكان تعويضها بقدر زمنى داخل الوزن لأنه يقول : والزيادة على المقدار المساوى لسائر المقادير ليس فيها حيلة يمكن معها تساوى المقدارين المزيد فيه والباقى على أصله .

يثبت لى بعد ذلك الحديث أن الخزم من قبيل التصرف الانشادى وأن الانشاد رغم اتيانه بها فهو محدد لها وفى تحديده لها تحديد لوزن البيت ، حيث تكون شبهة التداخل بين الزيادة والوزن غير موجودة . وهذا دليل من دلائل أن الانشاد ذو دور فى ايراد كثير من الظواهر الشعرية واعتباره مفسرا لهذه الظواهر اعتبار وارد غير مرفوض .

ظاهرة أخرى يمكن أن يكون للانشاد دور فيها وتخص زحافا معينا يأتى فى المتدارك حيث تخبن فاعلن إلى فعلن وتضمر باسكان العين لتصبح فعْلن . أن هذه الظاهرة توقعنا فى كراهية حاولنا تفاديها وهى كراهية توالى الأسباب حيث يمكن ورود البحر على النحو التالى :

فعْلن فعْلن فعْلن الخ

وهذه الظاهرة يستخدمها الشاعر دون أن ينتبه اليها وفى ذلك احساس

(١) منهاج البلغاء ص ٢٦٢ .

بسلامتها من الناحية الايقاعية ، وقد وردت بعض تفسيرات لهذه الظاهرة فتقول نازك عنها » والظاهر أن الشاعر العربى كان يضيق بهذا المقطع فى وزن الخبب فيعمد إلى التخفيف منه باسكان العين فى فعلن بين الحين والحين وبذلك يتحول السبب الثقيل فعلن إلى سبب خفيف ويزول العناء وذلك واضح فى قصائد الخبب كلها ومنها قصيدة الحصرى . . .

ينضو من مقلته سيفا　　　وكأن نعاسا يغمده

ان في هذا البيت أربع تفعيلات مخففة وأربعا على الأصل وذلك يكبح جماع الحركة ويخفف منها . فضلا عن أنه يضيف تنويعا وتلوينا إلى تفعيلات البحر الرتيبه[1] . لم تبرر نازك هنا توارد الأسباب وانما بررت توارد التفعيلات الآتية على (فعلن) ؛ حيث كان التغيير عندها تلوينا وتنويعا . وترى نازك أن تحول السبب الثقيل إلى خفيف هو أساس عمد الشاعر إلى التخفيف ونحن لا نعتقد بوجود سبب ثقيل في موضوعنا لأن أساس التفعيلة هو فاعلن وحين حذف ثانيها الساكن وجد ما يعوضه من سكت الخ . فأصبح الحاصل فى فعلن متحركا ووتدا مجموعا ولابد من تصور الحاصل على هذا النحو لئلا يصبح علينا أن نجيب عن تخفيف فاعلاتن وفاعلن فى البحور الأخرى إذا خبنت وصارت فعلاتن فعلن لماذا لم يسكن الثانى تخفيفا لثقل السبب المزعوم فتحول إلى فعلاتن فعلن ! وحيث لم يحدث ذلك فان مرد التخفيف فى رأيى راجع إلى كراهية توالى الأسباب التى رأيناها أساسا من أسس تحديد الايقاع .

لم تكتف نازك بتفسيرها لفعلن ساكنة العين وانما رأت بجوار هذه الظاهرة امكان ورود ظاهرة أخرى وهى تحويل فعلن إلى فاعل . . والواقع أنها ظاهرة لا تقبل ايقاعيا وذلك لتوارد المتتالية الحركية المرفوضة لأن الايقاع يكون هكذا :

---

(١) قضايا الشعر المعاصر ص ١١٠ .

فعلن فاعل فعلن أى ///ه /ه/ه ///ه ؛ حيث ترد فيه خمس حركات متوالية . ماذا تقول نازك عن هذه الظاهرة الواردة فى شعرها ؟ تقول : « ان فاعل قد تسربت إلى تفعيلاتى الخببية وأنا غافلة . وحين انتهيت من القصيدة كان نغمها يبدو لى من الصحة والانثيال الطبيعى بحيث لم انتبه إلى ما فيه من خروج عن تفعيلة الخبب »[1] .

وقد حاولت نازك أن تجد مبررا لذلك القبول الموسيقى فوجدته فى مساواة الطويل بين فاعل وفعلن تقول فى ذلك الشأن : « والحق أن قليلا من التأمل فى التفعيلتين (فعلن) و (فاعل) لابد أن يقودنا إلى أنهما متساويتان من ناحية الزمن تساويا تاما لأن طولهما واحد . وفى وسعنا التأكد من ذلك بأسلوب العروضين ف ع ل ن (- - - ه) - ف ا ع ل (- ه - -) . فان بين ايدينا هنا تفعيلتين يحتوى كل منهما على ثلاثة متحركات وساكن واحد وانما الفرق بينهما فى مواضع المتحركات والسكنات ويظهر ذلك واضحا حين تكتب التفعيلتين بلغة الموسيقى فعلن ♪♫ = ♫♪

ومعنى ذلك أن كلتا الوحدتين مكونة من ضربتين قصيرتين وضربة طويلة وانما تقع الطويلة فى مطلع فاعل فى آخر فعلن . ومن الناحية الموسيقية يستوى عدد الأجزاء فى التفعيلتين فكلاهما يتألف من أربعة أجزاء »[2] .

فى تبرير نازك هذا نظر كبير لأنها من أجل أن تقبل فاعل فى اطار فعلن سوت تماما بين الوحدتين وهما منعزلتين على أساس من عدد المتحركات والسواكن أو عدد المقاطع الطويلة والقصيرة دون أن تراعى الترتيب ، واذا سلم لنا ذلك فعلينا أن نسوى ايقاعيا بين فاعلن وفعولن وأن نسوى بين

---

(١) السابق ص ١١١ .

(٢) قضايا الشعر المعاصر ١١٢ - ١١٣ .

مستفعلن وكل التفعيلات السباعـية لاتفاقها تماما فى عدد المقاطع . وهذا أمر لم يقل به قائل ! .

لم تعط نازك تفسيرا معقولا لظـاهرة فعلن فى الخبب ، وقد أدرك الدكتور النويهى الفرق بـين فعلن وفاعل ووجد تبريرا لهذا التصـرف ؛ ففى حديثه عن ارتباط بحر الخـبب أكثر من غيره من الـبحور بالايقاع النبـرى يقول : « وذلك لكون تفـعيلته فعـلن أقصر التفـاعيل التقلـيدية زمنا فهـى تتكون من مقـطعين قصيرين ومقطع طـويل وليس بين التفاعيل الأخرى ما يبلـغ هذا القصر الزمنى فاذا دخلها الاضمار . . . تكونت من مقطعين كلاهـما طويل فلم يعد فيها مجال يكفى لاقامة الايـقاع على أساس طول المقاطع وقصرها واضـطرت إلى اللجوء إلى توزيع النبر لتحقيق ايقاع شعرى فليس هنا ايقاع يمكن أن يتحقق فى مقاطع متتـالية كلها طـويل تن تن تن تـن الخ الا اذا ضغطت عـلى بعضها واخـليت بعضها من الضغط »[1] .

وهذا معناه أن الـظاهرة مقبولة موسيـقيا على أساس من التنـويع النبرى ؛ أى أن النبـر هـو الاســاس فى تقـبل هذا الزحـاف وهذا صواب فمـا ضابط الايقاع أو ضـابط التوزيـع النبرى هنـا ؟ فى رأيى أنه راجـع الى انشاد الـبيت والقائـه . إنّ قـارئـا لبيت مزاحف تواردت أسبـابـه علـى النحـو تـــن تـــن تـــن تـن لابد أنه محرك لبعض سـواكن البيت انشاديا دون أن يعى أو لابد أنه موجد سكتة بين بعـض هذه التنتنات أو ضاغط على تنة فيهـا ومخفف لضغطه على تـنـة أخرى مما يزيل توالى الأسـباب المكروه . لـقد أضحى هـذا الايقاع واردا فيما نسمـعه فـى بعض أغانينـا المصرية التى نحس أن التلـوين الموسيقى فيها وتـرديد المطرب لها موحـيا بسلامتها . نمــــوذج ذلك حين نسمـع الأغنية تقول :

---

(١) قضية الشعر الجديد ص ٣٢٤ .

خاصمْ واهجرْ وانس زى ما يعجبْ قلبكْ ده أنا ما أقدرش أجافيكْ

مهما تفوتنى وتنس هرجعْ برضهْ أحبكْ علشانْ لسهْ شاريكْ .

فان توارد الأسباب يبدو على هذا النحو :

خا صم وهـ جر ون سى زى ى ميع جب قل بك د ن مق در ش ج فيك

/٥ /٥ /٥ /٥ /٥ /٥ /٥ ///٥ /٥ /٥ /٥ ///٥ /٥ / //٥٥

مه مت فت نو تن سى هر جع بر ض أحـ بك علش لسـ س شريك

/٥ /٥ /٥ /٥ /٥ /٥ /٥ /٥ / //٥ /٥ ///٥ /٥ / //٥٥

ان تواليا كهذا يسبب نوعا من الكراهـية ، لكن سماعنا لمثل هذه الأغنية لا نحس من خلاله الا الطرب والاستحسـان . فما سر ذلك ؟ سره تلوين الانشاد علـى هذه المتوالـيات فبيـنما نجد تـطويلا فى الـسبب (خا) نجـد تقصيـرا فى الأسـباب صـم وهـ جر ون كـما يأتـى تطويـل فى السبـب (سى) وبقـية المتواليات ، وعلـى هذا فان التلوين النـغمى أو قل الانشادى أيا كانـت وسيلته ضغطا أو سكـتة يوجد توازيا فى الايقاع المـوسيقى ؛ ولأننا بحاجـة إلى تنويع المقاطع وتلوين الايقاع فان بيتا من الأغنية التالية :

بيعْ قلبكْ بيعْ ودكْ شوف الشارى مين

كان وسيلة تـنغيمية تجنبت توالـى المقاطع الواردة على النحـو بعْ قلبَكَ بع ودك حيث كـان توارد الأسباب متلاحـقا فكان التخـفيف باطالة الـسبب الأول وورده على نحو - ٥ ٥ بيـع وقد تقبل الايقاع التقاء سـاكنين فى درج الكلام فى عاميتنا وهذا مقبول لأن هناك راحة بعد ذلك الالتقاء كأنه فى نهاية .

تنويع الأسـباب هنا راجع إلى الإنشاد ومـعنى ذلك أنه وسيلـة من وسائل متعددة يفهم من خلالها الايقاع ؛ أى أنه يلعب دورا فيما يسمى الزحاف والعلة

فهو يمثل أحيانا معادلات للمحذوف عن طريق المزاحفة وهنا يمكن القول بأن للانشاد دورا فى الغاء كثير مما يسمى بالزحاف والعلة فى نماذج الشعر العربى . أقول فى نماذج الشعر ولا أقول فى عروض الشعر لأن النقص باعتباره قيمة موسيقية موجود فى عروض الشعر كما سبق أن قلنا . وسوف نعرض عديدا من النماذج المزاحفة لنرى كيف يمكن أن يكمل الانشاد ما بها من نقص وزحف . ونحن ندرك أن الانشاد يتخذ وسائل متعددة للحفاظ على القيم الايقاعية لموسيقى الشعر منها استخدامه للوقفات ، ومنها التلوين النغمى للبيت ، ومنها الضغط على المقاطع ، وعليه يمكن اشباع الحركة لتصل إلى حرف المد وذلك هو المدرك فيما لدينا من نماذج بوضوح ؛ أى تحويل الحركة القصيرة إلى حركة طويلة . أى أن الانشاد يتخذ هذا الاشباع وسيلة لاحداث توازن مكان المحذوف هذا التوازن قد يكون مكان المزاحفة وهنا يكون الاشباع أمرا اختياريا ، وقد يكون أساسا للوحدة ومن هنا يلزم ايجاده . وقد تتبعت هذه المسألة فى أبيات من الشعر وها أنا أعرض بعضا منها حين يقول الشاعر من الطويل :

يقرب حب الموت أجالنا لنا   وتكرهه اجالهم وتطول[1]

فان هاء (تكرهه) مضمومه ولكى يتم الايقاع من الواجب انشاديا أن تصبح الكلمة وتكرههو باشباع الضمة وتحويلها من حركة قصيرة إلى حركة طويلة والاشباع هنا لازم للحفاظ على قيمة الوتد الذى هو بدء لتفعيلة مفاعيلن ؛ ومن ثم ففيه المحافظة على ايقاع البحر .

ومطابق لذلك قول الشاعر من البحر نفسه :

فلما رايت أنه غير منته   أملت له كفى بلدن مقوم

(١) ديوان الحماسة جـ١ ص ٢٤ .

(٢) السابق ، جـ١ ، ص ٤٩ .

فلكى تتم وحدة البيت ايقاعيا يلزم اشباع الهاء من كلمة إنه ليصبح التقطيع هكذا :

فـلما	رأيت أن	نهوغى	رمتته
فعولن	مفاعلن	فعولن	مفاعلن

ومن هنا كان اشباع الـهاء مطلبا ضروريا للايقاع لسـلامة الوتد المجموع . ومحقق هذا المطلب هو الانشاد . وحين يقول الشاعر من الرجز :

وصار ما فى جلده فى المرجل فلم يضرنا معه فقد الأجدل[1]

فان اشبـاع الهاء فى (جلده) أمـر مطلوب للـحفاظ علي الوتـد المجموع ليصبح التقطيع هكذا :

وصار ما (متفعلن) فى جلد هى (مستـفعلن) فى المرجلى (مستفعلن) وما كان يمكن ترك الهاء دون اشباع والا لأصبح الايقاع على هذا النحو :

وصار	ما	فى	جل	ده	فى المرجل
//٥/	/٥	/٥	/٥	//	/٥/٥//٥

وهنا تضـيع حـدود وحدة ايقاعـية هـى مستـفعلن معلوم أنـها أساس هذا البحر .

واذا كان الاشباع الآتى عن طريق الانشاد ضـرورة فيما سبق من نماذج فان النماذج الـتالية تثبـت أن الانشاد يمكن أن يلـعب دورا فى اكمال ما نـقص عن طريق الزحاف . فاذا حدث اشباع للحرف المتحرك لم يعد هناك نقص . ولكن ما حاجتنا إلى الاشباع ولدينا نماذج يأتى فيهـا غير مستحب فليس كل كلمة قابلة لأن يشبع مكانها الحرف طواعية . ان نماذج الاشباع تعتمد فى رأيى على تطويل

(١) شرح ديوان المتنبى جـ٢ ص ١٤٨ .

الحركة القصيرة تطويلا يصل بها إلى القرب من الحركة الطويلة ولاشك أن الحركة تحمل أقدارا زمنية أكبر من كونها قصيرة وطويلة فقط . واذا كان الزحاف مقبولا من الناحية الايقاعية فما الداعى إلى الاشباع الحاصل عن طريق الانشاد لاتمام ما نقص ؟ وجوابنا أنه اذا كانت المسألة داخلة فى اطار التعويض فان قدرا من التطويل يصبح محققا للتوازن . ففى بحر الطويل نرى المقطع الثالث من الشطر يطرد جعله قصيراً أى أن التفعيلة فعولن تصبح فعول ، وهنا نرى المنشد دون أن يشعر ينشد فعول باطالة المقطع الثانى ليعوض عن بعض النقص فى المقطع الثالث . وهكذا يتحد زمن النطق بالتفعيلتين فعولن وفعول ، وتلك مسألة عفوية غير مقصودة كما يقول الدكتور أنيس عنها : « على أن هناك عملية لا شعورية يقوم بها المرء حين انشاد الشعر يسميها المحدثون عملية التعويض وذلك بأن المقطع المتوسط أذا أصبح قصيرا عوض المنشد عن مثل هذا النقص على تفاهته باطالة مقطع آخر مجاور له ليتحد زمن النطق بجميع الأشطر فى القصيدة »[1] . فالإشباع اذن مسألة لا شعورية وقد أحسست بها فعلا وأنا أقطع بعض أبيات من الطويل لطلاب كلية دار العلوم فكنت اسمع منهم اطالة للنموذج اللغوى المقابل للتفعيلة . والنماذج الآتية نعرضها لنثبت من خلالها أن اشباع الحركة محقق لقدر من التوازن الايقاعى . والملاحظ لدينا أن المنشد حين الاشباع يمكن أن يقف به فى حدود مستويات ثلاثة . الحذف الكامل ، والتطويل القليل ، والاتيان بما يقابل المحذوف تماما . وما أراه من اشباع انما يخص بعض المزاحفات وهى تلك التى تكون بالنقص كزحافات الطى والخبن والكف والقبض الخ .

فمن الأبيات التى ورد فيها زحاف الكف والتى يمكن تعويضه الأبيات التالية[2] :

(١) موسيقى الشعر ص ١٦٠ .

(٢) ديوان الحماسة جـ١ ص ٥ .

ولم يبق سوى العدوان دناهم كما دانوا

وبعض الحلم عند الجهل للذلة اذعان

وفى الشر نجاة حين لا ينجيك احسان

فمفاعيلن فى البيت الأول قد كفت وأصبحت ولم يبقَ مفاعيل وهنا يمكن أن يقف الانشاد ، ويمكن أن يكون هناك طول للحركة على القاف . هذا الطول نسبى حيث يمكن الاشباع والاتيان بفتحة طويلة فتقول : ولم يبقا ؛ ومن ثم يتوارى الكف . وفى قولنا أيضا فى البيت الثانى (للذلة) يمكن الوقوف بفتحة قصيرة هى فتحة اللام الثانية ويمكن تطويلها كى ينتفى الزحاف - ومثل ذلك واقع فى كلمة (الشر) فى البيت الثالث .

ومن الأبيات التى ورد فيها زحاف الخبن وأمكن تعويضه بالانشاد البيتان التاليان :

قوم اذا الشر ابدى ناجذيه لهم	طاروا ا اليه زرافات ووحدانا[1]
ما اهتز منه على عضو ليبتره	الا اتقاه بترسل من تجلده[2]

فيمكن اشباع الهاء فى (اليه) بالبيت الأول فينتفى زحاف الخبن . ومثل ذلك حاصل فى اشباع الهاء فى كلمتى (منه) و (اتقاه) فى البيت الثانى .

ومما ورد فيه زحاف القبض ما جاء من أبيات الطويل :

يهون على أن ترد جراحها	عيون الأواسى اذا حمدت بلاءها[3]

---

(١) ديوان الحماسة جـ١ ص ٣ .

(٢) شرح ديوان المتنبى جـ١ ص ٣٠٢ .

(٣) ديوان الحماسة جـ١ ص ٢٤ .

ولما رأيت أننى قـــــــد قتلته ندمت عليه أى ســاعة مـندم[1]

وكم قائل لى اسل عنها بغيرهـــا وذلك من قول الوشاة عجيب[2]

فزحاف القبض الـوارد فى الأبيات السابقة يمكن اتمامه انـشاديا بالاشباع ، وهو أقرب إلى أن يكون مطلـبا أساسيا فيما يخص تفعيله مـفاعيلن اذا لم تكن عروضا أو ضربا .

ومن هنا فظاهـرة مفاعلن أقرب إلى أن يحل زحافهـا عن طريق الانشاد ، فالكلمات (على أن) فى البـيت الأول ، و (عليه أى) فى الثانى ، و (ئل لى اسل) فـى الثالث تحـقق وحدة لحقهـا زحاف القبـض فصارت مفـاعلن ، وقبض مـفاعلن فى حـشو الطويل ليـس فى حسن قبـض فعولن فيـه لذا فان للانشاد أن يقوم باكـمال هذا النقص فى مفاعلن درءا لعدم الاسـتحسان وتفاديا لتوالى أوتاد فى هذا الموطن ليست بالحسنة ، ومن هنا يصير بالتقطيع :

{ يهون علىَا أن ترد } بدلا من { يهون على أن ترد }

{ فعول مفاعيلن فعول } { فعول مفاعلن فعول }

و { ندمت عليهى أى ى ساع } بدلا من { ندمت على هى أى ى ساع }

{ فعولن مفاعيلن فعول } { فعول مفاع لن فعول }

و { وكم قا ئلن لى أس ل عنها } بدلا من { وكم قا ئلن لىَ سْ ل عنها }

{ فعول مفاعيلن فعولن } { فعولن مفا علن فعولن }

مع حسبـان أن الانشاد لكى يكمل الـزحف فى الصورة الأخيرة وقـع فيما يسمى بضرورة شعرية هى قطع همرة الوصل فى الفعل (أس) .

---

(١) السابق جـ١ ص ٤٩ .

(٢) ديوان مجنون ليلى ص ٥٦ .

ما سبق يدل علـى أن الانشاد عن طريق الاشباع يمكن أ يصـبح امكانة من امكـانات تفادى الـزحاف وقبولـه ، ولا يمكن أن يـكون الانشاد فـيما يتـصل بالاشباع الا خاضعا لما يستسيغه النطق ، ومن هنا كثر اشباع الهـاء لكونها نهاية كلمة فمدك لحركة فى النهاية أولى من مدك لحركة وسط الكلمة ؛ لأنك حينئذ تحيل الكلمة إلى صورة غير معهودة فى نطق اللغة . ولابد للانشاد مع ذلك أن يكون خاضعا لنظام الشعر ذاته . إن بيتا[1] من الطويل مثل :

اذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه   فكـل رداء يرتديـــــــه جميل

يمكن اشباع الهاء فيه نظريا فى قولنا يرتـديه لكى تتحول التفعيلة إلى فعولن غير مقبـوضة . لكننا نحس أن القـبض لازم كما تقول به ظاهـرة الاعتماد فى الشعـر ، والاعتماد لا يـطلق الا على قـبض فعولن فـى الطويل إذا كـان قبل الضرب المحذوف . وعـلى سلامة نونة قبل الـضرب الأبتر فى المتقارب الـثانية المحذوفة اذا دخلها القطع »[2] . وعلى هذا فان زحف فعولن هو الأساس ولا يرد اشباع هـنا لأن قبض فعولن قبـل ضرب محذوف أمر لازم ليصبـح التوالى فعول مفاعى كما ورد فى البيت السابق .

فكل	رداءير	تديه	جميلو
فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعى

فإذا أنشدنا وأشبعنا وأكملنا الزحاف لقلنا :

فكل	رداءير	تديهى	جميلو	ومفاعى هذه هى
فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعى	

(١) ديوان الحماسة جـ١ ص ٢٣ .

(٢) العيوان الغامزة ص ١٣١ . بتصرف .

فعولن وبها تتوارد وحدتان من نوع فعولن مما يذهب بالسمة الايقاعية لبحر الطويل .

لهذا نقول ان الانـشاد ليس حرية مطلقة لـلشاعر . ولكنه أمكانـه ايقاعية يسـرى بها المـنشد فـى حدود الانسجـام مما لا يتـرك خللا فـى قوانين الايـقاع الموسيقى .

لقد ركزنا على الانشاد وأظهرناه عن طريق اشباع الحركة . ونحن ندرك أن تلك وسيلة واحدة من وسائل ركزنا عليها لوضوحها ؛ اذ وسائل الانشاد كثيرة فقد تكون ضغطا على مقطع من المقـاطع . وقد تكون وقفة ايقاعية تحقق نوعا مـن الانســجام . وربما توهمـنا أن للمنشد حـرية الوقوف كيفـما شاء . وهذا باطل ؛ لأن الوزن ضابط ، ولأن الايقاع نظام فـلابد لوقفاته أيضا من اتزان لا يذهب بهذا النظام . فحين يقول الشاعر :

لو كان فى الألْف منا واحد فدعوا　　مـن فارس خالهم ايـاه يعنونا[1]

فان الوقفات الايقاعية الممكنة والتى تسير مع تدفق البيت ومعناه .

لو كان فى الألْف منا واحد × فدعوا مـن فارس × خالهم ايـاه يعنونا

مستفعلن فاعلن مستفعلن　　فعلن مسـتفعلن　　فاعلن مستفعلن فاعل

وحين يقول :

ولى ألف وجه قد عرفت طريقه　　ولكن بلا قلب إلى أين أذهب[2]

فان الوقفات الممكنة هى :

(١) ديوان الحماسة جـ١ ص ٢٣ .

(٢) ديوان مجنون ليلى ص ٤٥ .

ولى ألف وجه × قد عرفت طريقه ولكن بلا قلب إلى أين أذهب

فعولن مفاعى لن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وحين يقول :

ولقد بكيت على الشباب ولمتى مسودة ولماء وجهى رونـــق[1]

فان من الممكن أن تكون الوقفات على هذا النحو :

ولقد بكيت على الشباب × ولمتى مسودة × ولماء وجهى رونق

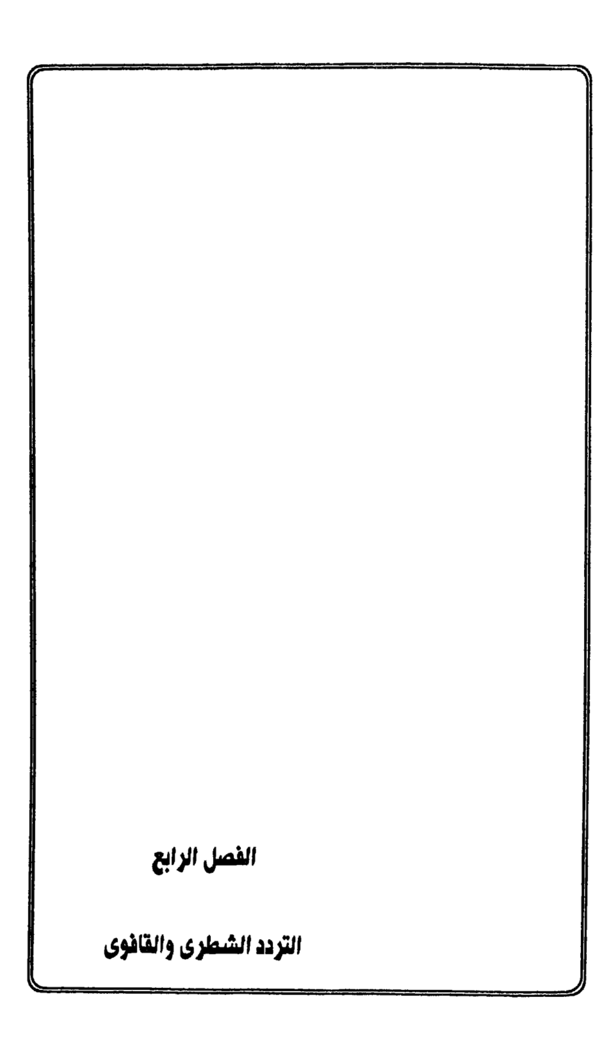
متفاعلن متفاعلن م تفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وإذا لاحظنا الـوقفات الموجودة هنا . فـاننا واجدون أن أكثرهـا احتمالا ، وأقربها إلى طبيعة البيت الذى يراعى فيه عند الالقاء المعنى - هى تلك الوقفات التى تكون نهاية التفعيلة تمامـا ، فقولنا (فدعوا من فارس) و (ولكن بلا قلب) و (لمتى مـــسودة) نهـاية تفعـيلات وهى وقفات تـتفق تمامـا مع تدفق المـعنى والتعبير .

الانشاد أذن ضــرورة فى بعض الأحـيان حين تتـم به الوحدات الأسـاسية للايـقاع ، وضرورة أيضـا إذا كان يدرأ كراهـية من كـراهيات الايقـاع . وهو تصرف اذا أراد الشاعر أن ينوع من قيم زحـافاته ؛ فإذا ورد بيت مزاحف بعدة مزاحفات حسنة فـان تعويضا انشاديا يمكن أن يقلـل من عدد هذه المزاحفات ، حيث وسائـل التويض متعـددة . الا يحق بعد هذا كـله أن نجعله مســوغا من مســـوغات ورود الزحـــاف وسـرا مـــن أسـراره ؟ ذاك احتـمال أحسبـه قرين الصواب .

---

(١) ديوان شرح المتنبى جـ١ ص ٤٨٠ .



الفصل الرابع

التردد الشطرى والقافوى

الحـديث عن القافية فى موسيقى الشعر حديث لازم لفهم الايقاع الشعرى فالنهاية التى يختم بها البيت لـها دور أساسى فى تشكيل الايقاع الشعرى ؛ من أجل ذلك فـان ظواهر الايقاع تـرتبط بها فـى الفهم والتـفسير ؛ ولكـى يكون حديثنا مؤكدا لهذه الحقيقة يلزمنا أن نـحدد تعريف القافية كما يراها العروضيون وكما نريـد فى موضوعنا . لـقد جرت عادة أكثر الـعروضيين بأن يذكـروا علم القوافى بعد علم العروض لأنه كالرديف له وبينهما شدة اتصال واشتباك ، لكن قال بعضهـم ان علم القوافى علـم جلـيل لا يصلح أن يجعل عـلاوة على علم العروض حتى قال ابن جنى : علم القوافى وان كان متصلا بالعروض وكالجزء منه لكنه أدق وألطف من علم العروض والنـاظر فيه محتاج الى مهارة فى علم التصريف والاشتقاق واللغة والإعراب[1] . وصاحب العيون الغامزة يعلق على ذلك كله فالـنظر فيه متأخر عن النـظر فى العروض ضرورة أن القافيـة انما ينظر فيها من حيث هى منتهى بيت الشعر ، فلما لم يتحقق الذى هى آخره شعرا لم يتأت النظر فيـها ، فلا جرم ، جعلوا الكلام عليها متـأخرا عن الكلام فيه[2] . وأرى فى تعليل صاحب العيون الغامزة تركيزا على جانب التحليل والدرس لأن النظر إلى القافية لا يمكن أن يكون مستقلا عن الوزن الذى بدأنا به وكانت نهاية ايقاعه القافية ؛ فحاكم الايقاع جماعهما معا . واذا كان البيت لا يكتمل ايقاعه إلا بالقافية فـكيف يكون الفصم الحاد بينهـما فى التسمية ؟ أليسا مـعا موسيقى الشعر العربى ! .

وحول التعريـفات الواردة للقافية نجـد اختلافًا كبيرا حول تحديـدها ، فقد قيل أنها الكلمة الأخيـرة فى البيت . وهذا قول الأخفش[3] . وقيل انها حرف الروى أى الحرف الذى يتكرر فى آخر كل بيت من أبيات القصيدة وهذا تعريف

(١) العيون الغامزة ص ٢٣٧ .

(٢) الـسابق ٢٣٧ .

(٣) العيوزن الغامزة ص ٢٣٧ .

قال به ثعلب ولم يأخذ به علماء العروض بعده ، ولكنه لا يزال المفهوم الشائع للقافية ولقد جاءت معظم الدواوين القديمة مرتبة أبوابا على حسب حروف الروى . وهى التى تسمى قافية عند ثعلب[1] . وذهب الخليل والجرمى إلى أنها عبارة عن الساكنين اللذين فى آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ومع المتحرك الذى قبل الساكن الأول[2] . ومنهم من قال : « البيت كله هو القافية لأنك لا تبنى بيتا على أنه من الطويل ، ثم تخرج منه إلى البسيط ولا إلى غيره من الأوزان . ومنهم من جعل القافية القصيدة كلها وذلك اتساع ومجاز »[3] .

هذه تعريفات عدة للقافية ، فمن جعلها الكلمة الأخيرة أو حرف الروى أو جماع آخر ساكنين فى البيت . . الخ فانه يحاول بيان حكمها الايقاعى ويدرك دورها فى موسيقى الشعر . ومن جعلها البيت كله أو القصيدة كلها فانه لا يأخذ منها الا اصطلاحها اللغوى من قفا يقفو ولذا قال بأنها البيت أو القصيدة كلها . ونحن مع الدكتور أنيس فى قوله بأن القافية ليست الا عدة أصوات تتكرر فى أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكررها بهذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية . فهى بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذى يطرق الآذان فى فترات زمنية منتظمة . وحين يقول الدكتور أنيس بأنها عدة أصوات تتكرر فان قوله يعود بنا إلى تأكيد رأى الخليل عن القافية فى أنها آخر ساكنين فى البيت وما بينهما والمتحرك الذى قبل الساكن الأول منهما لأن هذا التحديد سوف يدخل معه كل الحروف التى سنراها جزءا أساسيا فى موسيقى القافية ، لذلك فنحن نرى غير ما رآه الدكتور أنيس فى بقية قوله : ومن الواجب ألا تحدد القافية فى أطول صورها وانما الواجب أن يشار إلى أقصر تلك الصور وإلى أقل عدد من الأصوات يمكن أن

---

(١) موسيقى الشعر العربى ص ٨٩ بتصرف .

(٢) العيون الغامزة ص ٢٣٨ .

(٣) العمدة جـ١ ص ١٥٤ .

تتكون منه . فمن السهل أن تقول أن القافية لا يصح أن تقل عن عدد كذا من الأصوات التى تتردد فى أواخر الأبيات ولـيس من السهل ان تزعم أن عدد كذا من الأصوات التى تتردد فى أواخر الأبيـات وليس من السهل أن تزعم أن عدد اصواتها لا يـزيد على قدر معين لأنه لـو أمكن أن تتكرر اصوات نـصف شطر دون اخلال بالمعنى ودون تكلف أو تعسـف لصح أن تسمى كل تلك الأصوات المكررة قافية . وعلى قدر الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر وتكمل »[1] .

لا نوافق الدكتور أنيس فى الوقوف بالقافية إلى أقل عدد من الأصوات لأن الأصوات التى حـددها الخليل لها ذات مطـلب موسيقى لو اختـل صوت فمن المرجح أن يختل الايقاع حينئذ . كما أنه لا يجوز لنا أن نتصور أنها عدد مطلق من الأصوات لأن القـافية حاكم البيت ومنظم لايقـاعه . ولعل ذلك التـنظيم يقف بها عند حدود معينة من الأصوات .

لقد أنصب تركيز القافية على نهايـة البيت وهذا لا ينفى أن هناك شبه نهاية وهى العـروض التى تمثـل مع الضرب نـظاما ايقـاعيا يعـطى الملمـح الأساسى لموسيقى الشعر العربى . فهذه النهايـة المسماة بالعروض لها اعتبارها وهذا ظاهر من تحديد صـور البحر على أساسهـا حيث يقال : عروضه كـذا وضربه كذا . ونحن نسـميها شبه نهايـة لامكان الوصل بين الشـطرين . فلماذا لم يهـتم بها العروضـيون فى الدرس اهتمـامهم بالضرب ؟ ربمـا يرجع ذلك إلى أن القـيمة الوحيـدة لهذه النهـاية هى التـزام الكم بها حـيث يصبح تـرديده متسـاويًا على مستوى القصيدة ، على حين أن النهاية الأخيرة (القافية) تمثل عديدا من القيم الموسيقية والصوتية التي تؤسس ايقاع البيت بشطريه معا . وسوف يظهر ذلك حين الحديث عن القافية وحروفها . ولكى يصبح الـتمايز بين النهايتين موجودا سنسمى تردد الشطر الأول بالتردد الشطرى ونسمى تردد الشطر الثانى بالتردد القافوى .

---

(١) موسيقى الشعر ص ٢٤٦ .

فما الحروف التى تتكون منها القافية وما الطبيعة الصوتية التى تمثل هذه الحروف ؟

حروف القافية هى الروى والوصل والخروج والردف والتأسيس - فالروى هو الحرف الذى تبنى عليه القصيدة وتنسب اليه فيقال قصيدته رائية أو دالية ويلزم فى آخر كل بيت منها ولابد لكل شعر قل أو أكثر من روى نحو قوله :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد

فالدال هى الروى والقصيدة كذلك دالية[1] . ولكن هل كل حروف اللغة تصلح أن تكون رويا ؟ يقول صاحب العيون الغامزة نقلا عن ابن جنى : قال ابن جنى وأحوط ما يقال فى حروف الروى أن حروف المعجم تكون رويا الا الالف والياء والواو الزائدة فى أواخر الكلم غير مبنيات فيها بناء الأصول ، نحو ألف « الجرعا » وياء « الأيامى » ، وواو « الخيامو » والا هائى التأنيث والاضمار إذا تحرك ما قبلها ، نحو طلْحه وضربَه وكذا الهاء التى تتبين بها الحركة نحو ارمهْ واغز وفيمهْ ولمهْ وكذلك التنوين اللاحق بآخر الكلم للصرف كان أو لغيره ، نحو زيدٍ أو صه وغاق ويومئذ »[2] والهمزة المعدلة من ألف التأنيث فى الوقف لا تكون رويا البتة كقولك : هذه حبلأ فى حبلى[3]

فما الذى يلاحظ على حرف الروى مما سبق ؟

يلاحظ أنه حرف لازم ثابت فى كل قصيدة من قصائد الشعر العربى . وأن

(١) حول تحليل تسميته رويا : يقول صاحب الكافى : وسمى رويا لأن أصل روى فى كلامهم للجمع والاتصال والضم ومنه الرواء الحبل الذى يُشد على الاحمال والمتاع ليضمها ، وكذلك هذا الحرف الروى ينضم ويجتمع اليه جميع حروف البيت فلذلك سمى رويا . راجع الكافى ص ١٤٩ - ١٥٠ بتصرب .

(٢) العيون الغامزة ص ٢٤١ .

(٣) الكافى ص ١٥٠ .

هذا الحرف لا يكون مدا زائدا على أصل الكلمة ، ولا هاء تأنيث أو هاء اضمار حرك ما قبلها . ولا هاء وقف لبيان الحركة . ولا تنوينا لاحقا لأواخر الكلم للصرف كان أو لغيره . ولا همزة مبدلة من الألف حين الوقف فى حبلأ من حبلى . ومؤدى ما سبق أن حرف الروى أقرب إلى أن ينسب إلى الصوامت من الحروف اللهم إلا إذا كانت الصوائت جزءا أساسيا من بنية الكلمة . هذا التقسيم بين الصوائت بأن تصلح رويا مرة ولا تصلح مرة أخرى يوحى بفرق صوتى بينهما . وهذا خطأ لأن ما يؤديه حرف المد من ايقاع وهو جزء من بنية الكلمة يؤديه وهو زائد عليها ؛ لأن العبرة بالقيمة الصوتية وأحسبهما فى التصورين واحدة فلماذا يكونَ التفريق ؟ أراه راجعا إلى نوع من التفنن اللغوى والمقدرة الفنية اللذين يلتزم بهما الشاعر فى اختيارَ ايقاعه فليست القيمة الشعرية قيمة موسيقية فحسب فهناك قيم اختبار الكلمات والألفاظ ، ونحن مع ذلك لن نجد كثيرا رويا يرد صائتا فى مكان الحرف الصامت ودواوين الشعر كلها خير مصداق لهذا القول . حرف الروى حرف صامت اللهم الا ألف المد ، والحروف الصامتة تختلف قيمها فى الورود رويا لقصائد الشعر . وهذا يدل على أن معظم حروف الهجاء يمكن أن تقع رويا ولكنها تختلف فى نسبة الشيوع . والواجب أن تكون نسبة الشيوع راجعة إلى استحسان موسيقى ، يقول الدكتور أنيس فى ذلك : ونحن حين نستعرض الشعر العربى قديمه وحديثه نلحظ أن معظم حروف الهجاء مما يمكن أن يقع رويا ولكنها تختلف فى نسبة شيوعها ، فوقوع الراء رويا كثيرا شائع فى الشعر العربى فى حين أن وقوع الطاء قليل أو نادر »[1] . ويواصل الدكتور أنيس بحثه فى تقسيم حروف الهجاء بين الكثرة والندرة حين مجيئها رويا قائلا : ويمكن أن تقسم حروف الهجاء التى تقع رويا إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعهما فى الشعر العربى :

(١) موسيقى الشعر ص ٢٤٧ .

أ- حروف تجئ رويا بكثرة وان اختلفت نسبة شيوعها فى أشعار الشعراء وتلك هى :

الراء - اللام - الميم - النون - الباء - الدال - السين - العين .

ب- حروف متوسطة الشيوع وتلك هى : القاف - الكاف - الهمزة - الحاء - الفاء الياء - الجيم .

جـ- حروف قليلة الشيوع الضاد - الطاء - الهاء - التاء - الصاد - الثاء .

د- حروف نادرة فى مجيئها رويا الذال - الغين - الخاء - الشين - الزاى - الظاء - الواو[1] .

وقد حاولت أن أرصد روى القصائد فى ديوان المتنبى . فوجدت أن قصائده خلت من روى الصاد والثاء والخاء والطاء والظاء والغين . كما لم يرد فيها روى للواو والياء الصامتين ،ورأينا وجود الذال والزاى والشين والضاد نادرا وكل هذه الأصوات موضوعه فى باب الندرة فى بحث الدكتور أنيس .

فهل ترجع الندرة إلى فرق فى الوضوح السمعى والقيمة الموسيقية لكل مجموعة ؟ هل أصبح الجرس الموسيقى لكل لفظ أساس كثرته أو ندرته ؟

للدكتور أنيس رأى فى ذلك حيث يقول : « ولا تعزى كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل فى الأصوات أو خفة بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها فى أواخر كلمات اللغة . فالدال مثلا تجىء فى أواخر كلمات اللغة العربية بكثرة ، ولكن شيوعها فى اللغة عامة ليس بالكثير ، بل ربما قل عن الغين والفاء ومع هذا فمجىء الدال رويا يزيد كثيرا عن مجىء كل من الغين والفاء وليست تتطلب الزاى جهدا عقليا يبرز ندرة ورودها رويا »[2] .

(١) موسيقى الشعر ص ٢٤٨ .

(٢) موسيقى الشعر ص ٢٤٨ .

العلة اذن موجودة فى كلمات اللغة التى تأتى كثرتها وقلتها حسب نهايتها بأصوات معينة وحسب ما توحى به هذه الكلمات من غنى فى الدلالة الشاعرية ، والايحاء الفنى . وما سبق يعطينا لَمْحاً بأن الموسقة الكاملة ليست فى خصوص الروى وحده ، والا لكان الحاكم فيه طبيعة هذا الصوت من ناحية جرسه ، وانما الموسيقية تكمن فى تلك المتحركات التى تحوطه ، والتى تخلق من صمته ايقاعا . هذه الموسيقية الموجودة فى هذه الصوائت التى تجاوره وتحوطه هى التى جعلت العروضيين[1] فى عدم جعل الروى وحدة قافية وانما جاوروه بحروف أخرى أدخل فى طبيعة الايقاع لأن الحروف الأخرى داخله فى باب الصوائت أى حروف المد تلك التى تحمل درجة عالية فى قوة وضوحها السمعى . فالى بقية حروف القافية .

الوصل : يقول صاحب الكافى : « والوصل يكون بأربعة أحرف وهى الألف والواو والياء سواكن يتبعن ما قبلهن، يعنى حروف الروى ، فإذا كان مضموما كان ما بعدها الواو ، وإذا كان مكسورا كان ما بعدها الياء وإذا كان مفتوحا كان ما بعدها الألف ، والهاء ساكنة ومتحركة . وسمى الوصل وصلا لأنه وصل حركة حرف الروى ، وهذه الحركات إذا اتصلت واستطالت نشأت عنها حروف اللين »[2] .

ومعنى ذلك أن الوصل هو تلك الحروف التى رفضناها من قبل أن تكون رويا . ونحن نرى أنه إذا كنا نقبل الوصل اشباعا لحركة الروى فان ذلك موكول عندنا باشباع الحركة فقط أما مجىء الهاء وصلا فلا صلة لذلك بالاشباع إذ تختلف طبيعتها عن طبيعة المد اللهم إلا إذا اعتبرنا الهاء فى هذا المكان دون إشباعها أى الاتيان بالخروج مجرد وقفة . وهنا لا فرق بين كونها للضمير أو للتأنيث أو للسكت حيث الوظيفة التى تؤدى هى السكت والوقف عند النهاية .

---

(١) أقصد أصحاب التحديد المعروف الذى قال به الخليل .

(٢) الكافى ص ١٥١ .

فما الذى ذهب بهم إلى اعتبار الهاء وصلا مع أنها ليست اشباعا لحركة ؟ لعل ذلك راجع إلى الالتزام السابق فى أن يكون الروى يحتاج فى اختياره إلى اعمال وتفكر وتفنن وما أسهل حينئذ أن تكون كلمات اللغة منتهية بهاء ضميرا كانت أو تأنيثاً أو سكْتا ؛ ومن هنا أصبحت فى سهولتها وشيوعها كاشباع حركة الروى بحرف المد . مثل ذلك البحث يغفل الطبيعة الصوتية والموسيقية فى ايراد هذه الحروف وصلا فلا شك أن هناك فرقا بين حروف المد وهذه الهاء ؛ هذا الفرق هو الذى جعل العروضيون يخصون القافية بحرف آخر قرين هذه الهاء يسمى الخروج حيث يكون عن طريق اشباع حركة الهاء بحرف مد وكأننا عدنا مع الهاء إلى المد مرة أخرى ليقام على وضوحه السمعى الايقاع الموسيقى . ويسمى العروضيون الحركة التى للهاء والتى تصل بنا إلى الخروج النفاذ فهما اذن شىء واحد فلم يك ممكنا ذلك الخروج دون حركة النفاذ هذه.

ان خصوص الهاء بما يسمى خروجا دليل على أنها لا توضع فى قرين واحد مع حروف الوصل الأخرى وقد يقال انها قد ترد ساكنة فلا خروج لها وهنا نرى أنها جزء من الوقفة والسكتة النهائية التى تلحق ختام البيت . وقد يعترض أيضا : اذا لم تك وصلا فلماذا التزام الحرف الذى قبلها رويا ؟ وجواب ذلك راجع إلى اعتماد الشعراء فى رويهم على قدر من الفنية والتخير كما قلنا فالوصل والخروج حرفان جاءا وراء الروى وهما حروف القافية وهناك حروف أخرى تسبق الروى وهى :

الردف : وهو حرف مد ولين أو حرف لين قبل الروى وليس بينه وبين الروى حائل فقد يكون ألفا كقول الشاعر : ألاعم صباحا أيها الطلل البالى

وقد يكون ياء كقول الشاعر : وما كل مؤت نصحه بلبيب

وقد يكون واوا كقوله : طحابك قلب فى الحسان طروب[1]

(1) راجع العيون الغامزة ص ٢٥٢ - ٢٥٣ .

ولأن المقصود بالردف استخدام حرف المد كوسيلة ايقاعية فقد أمكنت المبادلة والمعاقبة بين الواو والياء فى القصيدة الواحدة كما فى قول الشاعر :

طحابك قلب فى الحسان طروب   بُعَيْد الشباب عصر حان مشيب

تكلمنى ليلى وقد شط وليها   وعادت عواد بيننا وخطوب

فقد بادلت الواو والياء فى القصيدة الواحدة وهذا يعطى دليلا مؤدّاه : أن القيمة ليست فى خصوص الواو أو الياء وانما فى الطبيعة الصوتية لأى منهما وهما متفقتان معا فى هذه الطبيعة ، يؤكد ذلك أن الألف إذا جاءت ردفا التزمت ولم تحدث بينها وبين الواو والياء مبادله وذلك للخلاف الصوتى أو كما يقول صاحب العيون الغامزة ولا تعاقبها الألف لبعدها منهما بكثرة مطلها»[1] .

فالسر فى عدم المبادلة راجع إلى أن الألف من الناحية الصوتية أطول من الواو والياء ومن هنا لم تحدث المبادلة .

من الردف أيضا استخدام الواو والياء حرفي لين كما فى الكلمات : الصوْت والموْت والسوْط والبيت والبين . وفيهما يجوز أيضا التعاقب كقول الشاعر :

كنت إذا ما جئته من غيْب   يشم رأسى ويشم ثوبى

وهذا مبرر آخر للتناوب بين الواو والياء لاشتراكهما فى طبيعة صوتية واحدة . فقد وردا حرف مد ووردا حرف لين ، وقد وجد المحدثون من علماء الأصوات وجوه شبه بين الضمة والكسرة فى طريقة تكون كل منهما وسمى كل منهما صوتا ضيقا ، وذلك لضيق مجرى الهواء معهما . وكذلك ما تفرع عنهما من واو المد وياء المد لأنهما متشابهان فى طريقة تكونهما . فالسامع قد يخطىء

(١) العيون الغامزة ص ٢٥٣ .

فى سماع واو المد وتطرق أذنه كما لو أنها ياء مد . والطفل فى مراحل نمو لغته قد يقلب الفتحة كسرة . أو قد يقلب واو المد ياء مد . فالطبيعة الصوتية بين كل من الحركتين هى التى ربما تبرر تناوب احداهما مكان الأخرى[1] .

وحين ترد الواو والياء الليتين ردفا فان طبيعتهما الصوتية تكون أقرب إلى طبيعة المد ؛ لأن الضغط على مقطعهما يحدث سكتة تقوم مقام المد ومن ثم صلحتا ردفا لأن الاحساس باتفاق يكاد يكون موجودا بين قولنا بِيت beet فى العامية المصرية وبيْت bayt فى الفصحى ؛ وعلى هذا فان تصور الردف من قبيل الحركات والمد لا ينفيه مجيء الواو والياء الليتين ومن هنا كان المد فى الردف محدثا وضوحا سمعيا ، وهو أمر مطلوب ايقاعيا .

يبقى حرف آخر من حروف القافية وهو التأسيس . ولا يكون « الا بالالف قبل حرف الروى بحرف نحو قوله :

خليلى عوجا من صدور الرواحل ... بوعساء حُزْوى فابكيا فى المنازل

وألف التأسيس تكون من جملة الكلمة التى الروى منها ، فان كانت الألف من كلمة والروى من كلمة أخرى ليس بمضمر ولا من جملة اسم مضمر لم يكن تأسيسا كقول عنترة :

الشاتمى عرضى ولم أشتمها ... والناذرين إذا لم القهما دمى

فالألف فى « لم القهما . . ليس بتأسيس لأنه من كلمة والروى من كلمة أخرى والروى ليس بمضمر ولا من جملة اسم مضمر . . فان كان الروى اسما مضمرا أو من جملة اسم مضمر جاز أن تكون الألف المنفصلة تأسيسا وغير تأسيس »[2] .

(١) موسيقى الشعر ص ٢٦٦ بتصرف .

(٢) الكافى ١٥٤ .

ومسمى الألف تأسيسا كما يقول صاحب الكافى لأن الألف ههنا للمحافظة عليها كأنها أس للقافية [1] .

ألف المد إذا تـلزم إذا كان بينـها وبين الروى حـرف وكانت ألف التـأسيس والروى فى كـلمة واحدة أو كانـت الألف نهايـة كلمة وكان الـروى جزءا من ضمير بعدها أو ضـميرا . فإذا لم تكن الألف كذلك لم يصلـح التزامها . فما سر ذلك ؟

يقول صاحب العيون الغامزة : « وانما امتنع أن تكون الألف تأسيسا اذا لم يكن فى الكلمة الثانية اضمار ، وجاز الأمران مع رجحان كونها تأسيسا اذا كان فيها اضمار لأن بُعْد الألف عن آخر القافية قـاض بعدم التزامها لولا ما فيها من فضل المد المقصود عـندهم اظهار الاعتناء به ، فإذا انضم إلـى البعد الانفصال قوى المانع وضعف الموجـب فلم تجعل تأسيسا حينئذ . أمـا إذا كان فيها اضمار فشدة احتياج المضمر لما قبله يعارض الانفصال »[2] .

ان ذلك التحديد لألف التأسيس قد يقلل من القيمة الصوتية لحرف المد فى القافية ، إذ كيف يكون هناك فرق بـين ألف المد إذا جاءت فى مكان ثابت قبل حرف الروى سواء اشتركـت معه فى كلمة أولا ؟ لا يقبل ذلـك التفسير إلا إذا كان ورود هـما فى كلـمة واحدة يـعطى مـن ناحية الإنـشاد سرعـة فى الأداء الصوتى تخالف ورودهما منفصلتين ، حيث تكون هناك سكتة بعد الألف ليبدأ بعدها ما فيه حرف الروى - تلك السكتة لا تأتى إذا كان الروى ضميرا أو جزءا من ضمير لأن الضمير حينئذ على تصور الاتصال .

بقى حرف من حـروف القافية هو الدخيل لا أسـاس له الا فى كونه واردا بين التأسيس والروى ؛ ومن هنا سمى دخـيلا لأنه لولا وجوده لكان التأسيس ردفا ، ولصلح حينئذ أن يأتى فى مكانه حرف المد الواو والياء .

---

(١) السابق ١٥٥ .

(٢) العيون الغامزة ص ٢٥٩ .

انتهت حروف القافية وبانتهائـها ندرك أن بها حرفا صامتا واحدا هو الروى وندرك أن التأسـيس والردف والوصل والخروج حـروف صائتة عدا الهـاء التى أضحى اعتبارهـا وصلا أمرا غير مقبول . ومعنى ذلـك أن هذه الحروف تشكل أساسا كبـيرا فى الايقاع الموسيـقى لأبيات القصـيدة ، لأنها بما لها مـن طواعيه ووضوح سمعى يمكـن أن تكون مقابلا وتعويضا لما يمـكن أن يحدث من زحاف لتفـعيلات البيت ، ولأن الـوحدة الأخيرة هى المـصورة للقافـية فان علينـا بعد عرض حروف الـقافية أن نرصد الـوحدات الأخيرة الممـكنة فى اطار القـافية ، وهنا تتمثل فى القافية كل الوحدات الايقاعية ، فقد تكون نهاية القافية الوحدة (تن) السبب الخفيف . وقد تكون الوحدة تتن الوتد المجموع ، أو تتتن وهى المسماة فـاصلة صغرى . وذلك واضح فـى البحور التى تنـتهى تفعيلاتـها بهذه الأجزاء . لكن تطورا يصيب هذه الوحدات فى النهـاية ، فينشأ عنها فى القافية الوحدتـان التاليـتان وهما تـان / ٥٥ وتتان // ٥٥ . وهمـا وحدتان تخـصان القافية . وقد يأتيان فى العروض حين التصريح ؛ أى حين مساواة نهاية الشطر الأول بالشطر الـثانى فى أول بيت من القصـيدة . هاتان الوحدتان يأتـيان فيما يسمى التذلـيل والترفيل والتسبيـغ لدى العروضيين حيث التذيـيل عندهم زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع فى آخر الجزء ، ويدخل مجزوء الكامل والبسيط حيث تتحول متفاعلن ومستفعلن إلى متفاعلان « مستفعلان » والترفيل زيادة سبـب على ما آخـره وتد مجموع ويـدخل الكامل فـقط . وفيه تـتحول متفاعلن الى متفاعلاتن ونموذجه قول الشاعر :

ليـــس الجمال بمئـــزر فاعلم وأن رُدِّيت بردا[1]

ونماذج التذييل من البسيط :

قـــد جاءكم أنكم يومـــا اذا ما ذقتم الموت سوف تبعثونْ[2]

---

(١) ديوان الحماسة جـ١ ص ٤١ .

(٢) العيون الغامزة ص ١٥٩ .

و يا صاح قد أخلفت أسماء ما كانت تمنيك من حسن وصال[1]

ومن أبياته فى الكامل :

وإذا اغتبطت أو ابتأست حمدت رب العالمين[2]

و : كتب الشقاء عليهما فهما لـــه ميسّران[3]

والملاحظ أن هذه الوحدة المسماة بتان وكذلك (تتان) لا يأتيان الا فى تفعيلة زوحف أولها اما بالخبن كما فى (سوف تبعثون) حيث جاءت (فى تبعثون) مستفْعلان ، واما بالطى كما فى (حسن وصال) حيث جاءت مستعلان . وهذا فى البسيط . أمّا الكامل فأبياته السابقة أولها مضمر وثانيها موقوف أى أن تفعيلاته النهائية جاءت متفاعلان ومفاعلان والتسبيغ زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف وهو قرين مجزوء الرمل ومن أبياته :

يا خليلى أربعا واستخبرا ريعا بعُسْفان[4]

ومنه : لان حتى لو مشى الذر عليه كاد يدميه[5]

ويرى العروضيون أن هذا الضرب قليل جدا ، ومنه وهو مصرع :

حملت للبين أضعان فدمــوع العين تهتان

هاتان الوحدتان وأعنى بهما تان وتتان يخصان النهاية وليس قبولهما حشو البيت ممكنا حيث لا ترى اللغة قبول الساكنين الا فى موطنين هما الوقف ومثل ما جاء فى باب شابه ودابه[6] . ومعلوم أن النهاية أو القافية هى وقفة

(١) السابق ص ١٥٩ .

(٢) الكافى ص ٦٨ .

(٣) السابق ص ٦٨ .

(٤) السابق ص ٨٦ .

(٥) السابق ص ٨٦ .

(٦) وهناك موطن آخر لدى اللغويين . يسمى أمن اللبس . راجع القيمة النحوية للوقع ص ٣٠٣ .

واستراحة . ولكن لعلى أحسب أن الساكن الأخير الذى ورد ما هو الا صمت لا يمكن أن تمثله بوحدة صوتية من الأبجدية كما هو وارد لدى العروضيين فى فاعلاتان ومتفاعلان ؛ لأن نطق الحرف الأخير لا يكون واضحا ، ذلك لاحساسنا أن حرف المد قبله قد أخذ رحابة وطولا . وكأن الناطق حين أطال حرف المد هنا تعب فكانت استراحته على الحرف الأخير شبيهة بالوقفة فلم يتميز على أساسها الحرف الأخير تميزا واضحا . وينبغى أن نلاحظ أن الساكن الأول فى هذه الوحدة غالبا ما يأتى حرف مد كما هو ظاهر من الأبيات السابقة (عسفان) (يدميه) ولو تصورناه حرفا غير مد فان ذلك الحرف له أن يتحمل ضغطا أكبر من ضغط الساكن الذى يليه . فإذا وضعنا كلمة (بكم قرش) بدلا من (بعسفان) . (وكم ذئب) مكان (يدميه) - لكان لنا أن نتصور ضغطا وارتكازا على الراء فى قرش ، والهمزة فى ذئب . وأن نتصور خفاء ما فى الوضوح الصوتى لحرفى السين والهاء .

الوحدتان تان وتتان[1] فى النهاية يحملان قيمة المد أو قيمة الارتكاز وفى ذلك احساس بامكان أن يقوما بدور تعويض لما يحدث للبيت من مزاحفات وقد رأينا فى الكامل كيف كانت تفعيلة النهاية دائما مزاحفة ولا ينفى هذا الرأى عدم المزاحفة فى الأول اذ هذا الضرب قليل الورود . يثبت إذن أن القافية تحمل قيما صوتية أساسها حروف المد التى تشكل دورها فى موسيقية البيت والقصيدة . وقد ينفى دور المد من خلال نوع من القوافى تسمى بالقوافى المقيدة وهى التى يوقف بها الروى ساكنا دون وصل له . ونحن إذا بحثنا عن طبيعة هذه القوافى المقيدة وهى قليلة جدا سنجد أنها على ثلاثة أشرب : مقيد مجرد ، ومقيد بردف ومقيد بتأسيس[2] . فالمقيد المجرد كقول الشاعر :

(١) تحدثنا عن هاتين الوحدتين سابق فيما يختص برأى حازم القرطاجنى حين تكلم عن السبب المضاعف والوتد المضاعف .

(٢) الكافى ص ١٤٦ بتصرف .

أتهجر غانية أم تلــــــم   أم الحبل واه بهــا منجذم

والمقيد المردف كقول الشاعر :

يارب مـن ينفض ، أذوادنا   رجن على بغضائه واغتدينْ

والمقيد المؤسس كقول الشاعر :

نهنه دموعك أن مــــن   يبكى من الحدثان عاجـــزْ

وواضح مـن الأقسام السابقـة أن قسما واحـدا هو الذى يـخلو مـن ثراء حروف المد وهو المقيد المجرد ؛ هذا المجرد يحمل ارتكازا وضغطا يعطى للقافية قوة الختام ، فلا شك أن ضغطا يفوق ضغط تفعـيلات البيت غير النهائية يوجد على ذال كلمة (منجذم) وياء كلمـة (اغتدين) وجيم كلمة (عاجز) . وأن سكتـة واردة على روى هذه الأبـيات تأخذ حـيزا قد يقـرب من الحيز الـزمنى للحـركة الطويلة . وربمـا كان فى الانشاد تأكـيد وبيان لذلك الـضغط . ولأن الاهتـمام بالحـركات طـويلة أو مـقيدة أسـاس فى مـوسيقـى القافـية ، اهـتم العروضيون بالحركـات فى القافية ووضعوا لها من القوانـين ما يحددها وأصبح الخروج على هذه الـقوانين عيبا من عيوب القـافية كما نلحظ ذلك فيـما يسمى الأقواء والسـناد وهما قانـونان يتحدد مـن خلالهمـا توجيه دور المد فـى ايقاع القافية .

والأقواء[1] اختلاف حركة الروى فى قصـيدة واحدة ، وهو أن يجىء بيت مرفوعا وآخر مجرورا كما فى قول النابغة :

أمن آل مية رائـح أو مغتدى   عجلان ذا زاد وغير مـــزودِ

زعم البوارح أن رحلتنا غـدا   وبذاك خبرنا الغراب الأسود

(١) راجع الكافى ص ١٦٠ .

فقد حدثت مبادلة مفترضة ؛ لأن الايقاع الموسيقى للقافية يرفض ذلك التبادل ومن ثم لم يكن له وجود .. ووجوده اعتبار نحوى . ونحن بسبيل فهم موسيقى من اجله يضحى بالقيمة النحوية ، وهنا فقد ورد البيتان بالياء معا . ولوفرضنا وجود ذلك التبادل فلماذا يتصور عيبا مع أن قيم المد متقاربة خاصة الواو والياء ؟ فى رأيى أن العيب راجع اساسا إلى أن الخلاف بين الحرفين سوف ينقص من القيمة الموسيقية للقصيدة كلها ، وهى قيمة تنبنى أساسا على التردد القافوى الذى يتلزم فيه بنهاية معينة تتفق فيها الأبيات التالية اتفاقا تاما لا يمكن معه السماح بأدنى تغيير وان كان طفيفا فالمساواة بين الحرفين ربما قبلت على مستوى ما قبل الحرف الأخير أما على مستوى الحرف الأخير الذى هو نهاية ايقاع البيت فأمر غير مقبول .

وإذا كان التبادل بين المرفوع والمنصوب أو المجرور والمنصوب سمى اصرافا ، وهو أقبح من السابق ، لاختلاف الحرفين المتبادلين من الناحية الصوتية اختلافا كبيرا – ونموذج الاصراف الذى يمكن تسميته اقواء بالنصب[1] .

إطعمت جابان حتى اشتد مغرضه	وكاد ينقد لولا أنــه طافــا
فقل لجابــان يتركنا لطيتــه	نوم الضحى بعد نوم الليل اسرافُ

حيث بادلت الواو الألف مع بعد الشقة بينهما .

ليس الأقواء أو الاصراف الا دليلين على التزام المد فى النهاية والحفاظ على دوره فى الايقاع ويأتى قانون آخر وهو السناد وفيه يتبين أيضا الدور الذى تؤديه الحركات طويلة ومقيده ، حين الالتزام بها فى القافية وهو على خمسة اضرب :

الأول : سناد التأسيس وهو رورد بيت مؤسس وبيت غير مؤسس وهو

(١) السابق ١٦٠ .

عيب إذا الأصل التزام ألـف التأسيس وان ورد عدم الالتزام فانه عـيب كما فى قول العجاج .

يا دار سلمى يا اسلمـى ثم اسلمى

بسمسم وعـــــن يمين سمسم

إلى قوله :

فخندف هامــــه هـــذا العالم

فأسند في قافية ولم يسند فى الأخرى . ماذا يحدث لو وردت القافية على هذا النحو السابق ؟ فى مثل هذا الـبيت قيل : « ويحكى أن رؤبة كان يقول : لغة أبى همز العالم ، فـلا يكون على هذا اسناد »[1] . ومعنى ذلك أن الألف قد همزت ومن ثم فلا ورود لسناد هنـا . لكن بى احساسا يرى أن الألف هذه حين تأتى لـتوازن الميم السابقـة الساكنة فى كلمـة سمسم فان الموازنة قـد تتسم بينـهما من النـاحية الانشاديـة ، وذلك من خلال وقفـة ما على هذه الميم مع تقصير نسبى لألف المد ومن هنا تقرب الموازنة من القبول وتستساغ على أساسها القافية .

الثانى : سناد الحذو[2] وهو الحركة التى تكون قبل الردف ، أى أن الردف تلتزم فيه حركة معينة قبل حرف المد وقـد علمنا أنه من الممكن المبادلة بين الواو والياء فـى الردف ومن ثم كان قبـول الضمة والكـسرة قبل هذين الحـرفين أمرا طبيعيا ، أما غير الطبيعى فهو أن تقـابل الضمة الفتحة أو الكسرة الفتحة ، لأن الفتحـة لن ترد الا قبل ألف والألف واجبـة الالتزام كما علمنـا . فإذا فرضت الضمة قبل الياء والواو كان ذلك أمرا مرفوضا بداهة وغير وارد إذا كانت الواو

(١) الكافى ص ١٦٤ .

(٢) الكافى ١٦٤ . بتصرف .

والياء مدتين أما لو كانتا حرفي لين وجاءت الفتحة قبلهما فذلك عيب هو سناد الحذو . والأبيات التالية من معلقة عمرو بن كلثوم توضح ما قلناه :

ألا هبى بصحنك فاصبحينا

تربعت الأجارع والمتونـــا

تصفقها الرياح اذا جرينـــا

فقد بادل بين واو المد ويائه في البيتين الأول والثاني ، وهذا أمر بدهى ، لذلك صلح أن يبادل بين الكسرة والضمة لكنه حين يأتى فى البيت الثالث فاتحا ما قبل الياء فإن ذلك عيب . وليس العيب خاصا بالحركة في رأيى وانما هو خاص بمبادلة الياء الساكنة التى هى حرف لين ووضعها فى مقابل ياء المد . فالخطأ فى تبادل الياء وليس في الحركة لأن هذه الياء الساكنة أصلح الحركات لها الفتحة قبلها . فكم من كلمات اللغة تكون الفتحة فيها أساسا قبل هذه الياء من مثل اليكم والينا وحنانيكم وسعديك وجرينا وكذلك الواو اذا كانت حرف لين مثل غزونا عفونا محونا !

ان القول بأن سناد الحذو عيب يخصّ مبادلة الحركة بالحركة أمر غير صحيح . والصواب جعله خاصا بالمقابلة بين الواو والياء المدتين ، والواو والياء الليتين ولكى توازى هذه الياء اللينة ياء المد موسيقيا فاننى أرى أن نضغط عليها وأن نسكت سكتة قصيرة توازن رحابة المد .

الثالث هو سناد التوجيه[1] وهو خاص بالحركة التى قبل الروى المقيد الذى قلنا بندرته والمبادلة الممتنعة هى الخاصة بورود الفتحة فى موازاة الضمة أو الكسرة كما فى قول امرىء القيس :

لا وأبيك ابنة العامـــرى	لا يدعى القوم أنـــى أفرّ
إذا ركبوا الخيل واستلأموا	تحرقت الأرض واليوم قـــر

(١) راجع الكافى ص ١٦٤ - ١٦٥ .

فالبيت الأول كسر ماقبل رويه . والبيت الثانى فتح ما قبله وعدم التزام حركة بعينها قبل الروى عيب فى القافية .

والرابع[1] يسمى سناد الاشباع وهو تغيير حركة الدخيل وهو الحرف الفاصل بين ألف التأسيس والروى إذ يمكن فى حركته أن تبادل الضمة الكسرة أما مبادلتهما بالفتحة فلا كما فى قوله :

يا نخل ذات السدر والجراوِل

تطاولى مـا شئت ان تطاوَلى

فالواو دخيل كسرت في الأول وفتحت فى الثانى وهذا عيب .

أما السناد الخامس[2] فهو سناد الردف وهو أن يجىء بيت مردوفا وبيت غير مردوف كما فى قول الشاعر :

اذا كنت فى حاجة مرسلا | فأرسل حكيما ولا توصه
وان باب أمر عليك التوى | فشاور لبيبا ولا تعصه

فقد أردف فى البيت الأول ولم يردف فى الثانى وهذا عيب .

ماذا يخلص لنا من عرض هذه العيوب ؟ تخلص لنا الحقيقة السابقة وهى اهتمام القافية بحروف المد وبالحركات اهتماما كبيرا تؤكد الدور الهام الذى تؤديه حروف المد للقافية ، ومن هنا فانه بامكان هذه الحروف أن تكون مقابلا يحدث التعويض الذى يطرأ على البيت من زحاف وقد يقال ان حروف المد قد تأتى فى حشو الأبيات فهل من الممكن أن تصلح معوضا ؟ والجواب أن ثبات هذه الحروف فى القافية مع ايرادها نهاية يمثل قيمها الايقاعية لأن مجىء المد وسطا

---

(١) راجع الكافى ص ١٦٥ بتصرف مع ص ١٥٨ .

(٢) الكافى ص ١٦٥ .

وحشوا لا يتأتى له من الرحابة مثلما يأتى نهاية ؛ ولأن المد يتردد فى النهاية كى يمثل القافية التى هى تاج القصيدة العربية فان تردد القافية يحمل ايقاع القصيدة النهائى ويمثلها أوضح تمثيل ، ويعطى الاحساس الواضح بالوقفه النغمية التى تمثل ضابط الايقاع لفن الشعر . ولأن التردد مطلوب بنسب محدده يأتى نهاية كل بيت ، فان ما يخالف هذا القانون يمثل عيبا من عيوب القافية لذلك كان التضمين عيبا وهو[1] الذى تتعلق فيه قافية البيت الأول بالبيت الثانى كقول النابغة :

وهم وردوا الجفار على تميم   وهم أصحاب يوم عكاظ أنى

شهدت لهم مواطن صادقات   شهدن لهم بصدق الود منى

فقد تعلق البيت الأول بما يليه . حيث جاء الخبر فى بداية البيت الثانى وهو قوله (شهدت لهم) ، ومعنى ذلك خصوص الربط بين نهاية البيت الأول وبداية الثانى . فكيف يكون الحكم لو ارتبط أول البيت الأول بأول الثانى ؟ يقول فى ذلك صاحب العيون الغامزة : « وذلك لأن أول البيت إذا كان مفتقرا إلى أول البيت الثانى فليس بتضمين ؛ نص عليه أبو العباس ، وسماه تعليقا معنويا ، ووجه بأن القافية محل الوقف والاستراحة ، فإذا كانت مفتقرة لما بعدها لم يصح الوقف عليها ، أما إذا سلمت هى من الافتقار فلا عيب لانتفاء المحذور »[2] .

والصواب عندى أن الارتباط بين البيتين من الناحية النحوية ممثل لهذه الظاهرة أيا كان ، لأن هناك من الأبواب النحوية ما يحتاج إلى تضام فى النطق ومواصلة لحاجة المعنى النحوى . فحيث يأتى مبتدأ فى بيت وخبر فى الثانى ، أو حرف جرفى الأول ومجرور فى الثانى أو أداة شرط وفعلها فى الأول

(١) السابق ص ١٦٦ .

(٢) العيون الغامزة ٢٧١

وجوابها فى الثانـى . . الخ فان الانشاد يحتم الاسراع فى النطـق والتقليل من قيمة السكتة فى نهاية البيت وهذه مسالة نسبية حيث يكون الاسراع فى الانتقال من بيت الى بـيت أكبر إذا كان الربط بين حرف الجر ومـجروره أو بين المضاف والمضاف اليه أو الفعـل وفاعله بينما يقل الاسراع حين يكـون الربط بين المبتدأ والخبر أو بين فـعل الشرط وجوابه . وربما جـعل الانشاد دور السكـتة واضحا فيما بين المبتـدأ والخبر أو بين فعل الشرط وجوابه لأن السكـتة قبل ورود الخبر أو الجواب تثير نوعا من اللهفة والتشوق إلى معرفتهما وهذا ما يحققه المنشد .

لقد قلنا أن ثـبات القافية على قيمـة موسيقية واحدة محقق لايـقاع الشعر فهل ينـفيه ما رأيناه مـن ظاهرة التضمين ؟ لا أعـتقد ذلك فان التـردد القافوى موجود وأمـر التضمـين هذا ليس الا جـعل البيـتين فى الانشـاد كأنهمـا وحدة واحدة نهايتها تحدث التردد مع ما بعدها من أبيات . ان وجود ظاهرة كالتضمين تدفع التكرار وتحدث نوعا من التغيير لا يخل بقيمة القافية ثابتة النغم . والربط وإن كان ظاهرة نحويـة فان أمر الموسيقى موكول إلى الانـشاد والتوازن المراعى فى حدود نغم القصيدة .

وتقابلنـا ظاهرة تخص الشطر الأول . فـنحن نعلم أن نهايـة الشطر الأول وهو ما يـسمى العروض يـلتزم فيه طـول ثابت على أسـاسه تتشكـل كل صور البحر حـيث يقال عروضه كذا وضربـه كذا . الخ . هذه الظاهرة تـخص بحر المتقارب حـيث وجدنا مزاوجة كـاملة بين فعولن وفـعو ، فبحر المتـقارب تأتى عروضه محذوفة ومعنى الحذف أن تصل التفعيلة الأخيرة فى العروض إلى فعو واحكـاما لما يسـمى بالتـردد الشطرى فـان التزام فعـو أمر لازم فى كل أبـيات القصيدة . لكننا نرى أنه فى كثير من القصائد يحدث تبادل بين فعو وفعولن أو فعول كما فى قول الشاعر[1] :

(١) العيون الغامزة ١٢٨ .

كأن المدام وصـوب الغمام وريح الخزامى ونشر القطر

يعل بها بـــــرد أنيابها إذا غرد الطائر المستحـــر

فقد جاء بـالعروض غير محذوفة فـى البيت الأول ومحذوفة فـى الثانى . ومن هنا فان العروضـيين قد اعتبروا هذا الحذف من قبيل الـعلة الجارية مجرى الزحاف اذ يـقول فى ذلك صـاحب العيـون الغامزة : « ممـا أجرى من العـلل مجرى الزحاف الحذف فى العروض الأول من المتقارب . . فتوجد محذوفة فى بيت من الـقصيدة سالمة من الحذف فـى بيت آخر من تلك الـقصيدة »[1] ومن وجود هذه الظاهرة بصورة واضحة ما جاء فى قصيدة المتنبى التى مطلعها[2] :

أيا خدد الله ورد الخدود

حيث وردت فعولن خمس عشرة مرة من عـدد أبيات القصيدة وهى ثمانية وعشرين بيتا . وكذلك ما جاء فى قصيدته التى مطلعها[3] :

أحلما نرى أم زمانا جديدا

ففيهـا بادلت فعول فعوفـى هذه القصيدة التـى عدد أبياتها عشـرون بيتا . وغير هذه القصائد فى ديوان المتنبى ليس بالقليل[4] .

كيـف تسنى اذن ذلـك التبـادل مع أننـا نحس دائمـا فى عروض أى بـحر بمساواة أبياتـه تماما من الناحية الايقـاعية ، حتى لكأن العـروض فى تردده يماثل تردد الضرب أى تردد القافية ؟ كيف قبلت الأذن ذلك التغاير ايقاعيا ؟

---

(١) العيون الغامزة ١٢٨ .

(٢) شروح ديوان المتنبى جـ١ ص ٢١٧ .

(٣) السابق جـ١ ص ٢٣٣ .

(٤) مما جاء فى شرح ديوان المتنبى ما ورد فى قصيدته التى مطلعها :

قضاعة تعلم أنى الفتى جـ٢ ص ٤٣٤ .

أرى أن الانشاد له دور فى هذا الايقاع . اننى لا أتصور أن تكون فعولن بتمامها مبادلة لفعو وانما المبادل فعول بتحريك اللام أو فعول بتسكينها فان واصلنا انشادنا فان اللام تخطف حركتها ويضغط على الوتد الذى هو بداية الشطر الثانى ضغطا يفوق قوة الارتكار فيه مما ينسبنا قيمة اللام ويكون نطقنا للبيت على النحو التالى :

كأن المدام وصوب الغمام   وريح الخزامى ونشر القطر

أو يوقف عليها بالسكون وهنا يكون المد الذى قبلها قد أخذ رحابة فى الطول بحيث لم تدرك من خلاله قيمة اللام . ولعل هذا ما يجعلنا نقبل التقاء الساكنين فى عروض هذا البحر فى قول الشاعر :

ورمنا قصاصا وكأن التقاصّ فرضا وحتما على المسلمينا[1]

فنهاية العروض فى هذا البيت كلمة التقاص حيث تحسب الصاد الأولى الساكنة فى ايقاع العروض وتكون التفعيلة النهائية فعولْ .

لا يمكن المبادلة الايقاعية إلا إذا كانت بين فعو وفعول وليس فعولن وقد تساوت القيمتان لما تعطيه اللام من قيمة انشادية على مستوى اسكانها حين الوقف أو تحريكها حين الوصل الذى يوحى كأن البيت مدور ضاعت فيه السكتة بين الشطرين وضاعت فيه حدود تلك اللام فى فعول . ان ناطقا للبيت السابق ينطق صادا واحدة مع أن الموجود صادان ومن هنا كان الزام التخفيف من الساكنين والتزام ايقاع العروض أساسا فى هذا النطق .

تقابلنا ظاهرة أخرى تشبه ما حدث فى عروض المتقارب :

هى الأقعاد وهى عبارة عن اختلاف العروض من بحر الكامل ويعلق

(١) العيون الغامزة ١٢٨ .

صاحب العيون الغامزة عليه بقـوله : « ولاشك أنه معيب وان كان وقع لبعض فحول الشعراء ، أنشدوا منه لأمرىء القيس :

الله أنجح ما طلبت بـــه   والبر خير حقيبة الرجل

بعد قوله :

يارب غنية تركت وصالهما   ومشيت متئدا على رسلى

فجمع بين العروض الحذاء والعروض التامة[1] .

هذه الظاهرة مـعيبة حقيقة لأن المبادلـة هنا فى خصوصها ببحـر الكامل انما هى تحطيم فى رأيى لـقيمة الوتد المجموع الذى ترتكز عليـه العروض التى تأتى تامة . فإذا ما ورد الوتد مرات فان ضياعه بعد ذلك يوحى بخلل موسيقى ومن ثم فرفض الـتبادل هنا أمر طبيـعى . وإذا كان اختلاف العروض مـن بيت إلى بيـت فى الكامـل معيبـا فان اختـلاف الضرب أيضـا عيب ؛ وذلك مـا أدركه العـروضيون تحت مـا يسمـى بالتحـريد حيـث قالوا فـيه هو « اسم لاخـتلاف الضروب فى الشعر »[2] .

التردد فى العروض سمة من سمات الايقاع الشعرى ولا ينفيه بعض ظواهر كالتدوير والعلة الجارية مجـرى الزحاف الواردة فى المتقارب ، لأن ذلك التردد مدرك علـى مستوى المـقطوعة كلـها وإذا كان التـدوير حادثًا فى الـعروض فان مقابله فى الضـرب هو التضمين . وهنا فان التردد الشطرى لا يـقل فى أهميته عن التردد القافوى .

وتقابلـنا ظاهرة أخرى خاصة بالـضرب وهى علة أجريت مـجرى الزحاف تخص بحرين هما الخفيف والمجتث حيـث تتحول فيه فاعلاتن إلى فالاتن ومن

---

(١) العيون الغامزة ١٢٨ .

(٢) الكافى ص ١٦٧ .

هنا تتحول الـوحدة النهائية من كونهـا مكونة من سبب خفيف فـوتد مجموعة فسبب خفيف إلى ثلاثة أسباب خفيفة . ونحن ندرك في هذه الظاهرة أمرين : الأول : أن ذلك التغيـير يأتى مقابلا للصـورة التامة رغم أن فيه إنقاصـا لقيمة الوتد . الثانـى : أنه يخلق فى النهايـة ما يسمى بتوالى الأسـباب . حيث يرد التوالى علـى هذا النحو فاعلاتن مسـتفع لن فالاتن ومع ذلك لا يمـثل التوالى أدنى كراهية ولـم يُحْدِث نبوا فى السمع وخللا فى الايقاع . فكيف يمكن تفسير ذلك ؟

من رصدنـا لهذه الظاهرة وجـدنا أنها قرينـة تتالى حروف المد ، بمـعنى أن السبب الخفيف فيها لو تصورناه مقطعيا فهو من المقطع (ص م) مثل ما ولا . وقد جاءت أبيات كثيرة تؤكد ذلك كما فى دالية المعرى :

غير مجد فـــى ملتى واعتقادى   نوح باك ولا ترنـــم شـــــادى

. . . أبكت تلكم الحمامة أم غنت   علـــــــى فرع غصنها المياد الخ

ودالية المتنبى التى مطلعها :

كمْ قتيل كما قتلت شـــهيد   لبيان الطلى وورد الخـدود

وعيون المها ولا كعيـــون   فتكت بالمتيم المعمـــــود

ولا ميته التى مطلعها :

صلة الهجر لى وهجـر الوصال   نكسانى فى السقم نكس الهلال

وهذا كله يعنـى أن حروف المد هذه تكون مقابلا لما حـذف من الوتد ومن هنا اتسقـت فاعلاتن مع فالاتن . ومع الـتردد القافوى وتكرار هذه الـتفعيلات تتحد قيمتها فى الأذن فكأنهما شيء واحد .

ويبقى أمر التوالى وله هنا حكم خاص لأنه قـرين القافية حيث يمثل مطلبا

موسيقيا يختلف عن وروده في حشو الأبيات ، لقد كان تواردە مقبولا فيما جاء في الخبب من خلال وسيلة الضغط والارتكاز وكذلك يكون قبوله هنا لما في بعض أسبابه من رحابة ومد ، ولأنه يمثل ايقاع نهاية فيها يضغط على سببه الأخيرين ، مما يجعل المفارقة بين الأسباب حادثة ومن ثم لا توالى .

مما سبق يتضح أن التزامنا بصورة معينة للعروض والضروب هو أساس ما يسمى التردد الشطرى والقافوى ، وهو أساس من أسس المعادلة الايقاعية التى تحقق القدر الكبير من الانسجام والتى تجعل بعض التغييرات الداخلية موازية للايقاع الموسيقى وجزءا منه . ان نغم القافية لوضوحه وقوته الناشئة من تردده والتزامه ليطغى على كثير من النقص الموجود فى اطار أبياته ومن هنا يسهل تقبل ما بالحشو من تغيير مقبول . هذا الالتزام قد فرض على العروض والضرب مجموعة معينة من العلل التى تلزم وقد أدى لزومها إلى مخالفتها فى التصور للزحاف فحيث كان الزحاف ظاهرة تأتى وتغيب . وهو بذلك محتاج إلى طواعية موسيقية يخلقها وقع البيت كله . وحيث كان الزحاف محتاجا إلى تعويض كى يفسر - فان أمر العلة غير ذلك لأن لزومها جزء من بنية الايقاع بمعنى أنه يستحيل تغييرها ، اذ تغييرها يؤدى إلى خلل واضح فى الموسيقى ، لأن النقص والزيادة فى اطار العروض ممثلان أساسيان لظاهرة التردد الموجودة فى العروض والضرب .

للنهاية حكم ايقاعى خاص وهى حاكم البيت لأنها خاتمته وهى الصورة الأخيرة التى عليها يرتكز النغم لأجل ذلك فانها تصلح مفسرا للزحاف والعلة ولا ينفى دورها الذى تقوم به وهو ايقاع النهاية من أن تكون معادلا للتغييرات التى تحدث داخل البيت بجانب عديد من المعادلات الأخرى . وهذا لا يعنى ضياع قيمة النهاية الأولى التى تخص العروض اذ الاحساس بها موجود فكثيرا ما يأتى النقص فيها مخالفا لما فى الضرب مما يؤكد أهميتها حين الالتزام . وما

نلاحظه على ايقاع النهاية الأولى قبوله للـنقص بينما ايقاع النهاية الأخيرة قابل للنقص والزيادة . أى أن العروض يختص بـعلل النقص على حين أن الضرب يأتيه نقص العلل وزيادتها .

هذه نهايـة مطاف لمحاولة كشف سـر الاحلال والتغييـر ؛ أى سر الزحاف والعلة وهى محاولة حاولت أن يتسق لديـها تجريد النظام وحركة الاستعمال فى إطار وحدة واحـدة ؛ لأن العمليـة الابداعية كتلـة واحدة فى الظاهـرة والخبئ المستبطن فيها .

خاتمة المسار

فى نهاية المطاف أحاول أن أبحث عن النتائج التى توصل اليها البحث أو قرب من الوصول اليها ، وفى اطار هذه المحاولة أجدنى حذرا كل الحذر ؛ لأن الحقل الذى يدور فيه هذا البحث حقل صعب والموضوع الذى يكتنفه موضوع شاق لأن فيه تفسير ايقاع ينبنى نظام الشعر عليه بل نظام اللغة نفسها . فالبحث عن القيم الموسيقية والصوتية فى ايقاع لغة ما والوصول إلى اكتناه ذلك بحث عن لآلى نادرة فى عميق من المياه سحيق ؛ من هنا فان البحث ما يزال يعترف بأن التأكد من سلامة النتائج تماما أمر يصعب القول به وان كان الحدث يؤمن به، ذلك أن مجهودا واحدا يبذل فى مثل هذا الموضوع مجهود متواضع . فأمر الشعر كله وبخاصة جانبه الايقاعى بحاجة إلى جهود كثيرة متوالية يترك كل جهد منها ضوءا للجهد الذى يتلوه .

وإذا أردنا أن نتعرف على بعض ما توصلنا إليه من نتائج خلال هذا العمل كان لنا أن نرصد من نتائجه التى ألمحنا اليها مايلى :

أ- لقد أبان البحث أن تفسير الزحاف والعلة لا يمكن أن يكون قرين ضابط واحد . ففهم الزحافات والعلل محتاج إلى بيان عديد من الاعتبارات الصوتية والموسيقية والنظرية . لقد بين البحث أن ضابط الزحاف والعلة يحتويه التشعب وذلك لأن فهم موسيقى الشعر يحوى تداخلا كبيرا حيث لا نستطيع أن نفسر أمر الايقاع على أساس من الكم وحده أو النبر وحده أو الوحدات وحدها فكل هذه الأمور قيم متداخلة تمثل بتكاتفها ايقاع الشعر . وعلى سبيل المثال فانه ليس بامكاننا فهم دور النبر ؛ ومن هنا يثبت أن فهم الزحاف والعلة لا يرجع إلى أمر واحد من هذه الأمور فحسب بل يعود اليها كلها بناء على ضوابط معينة لهذه الأمور .

ب- أبان البحث أيضا أن الزحاف والعلة جزء من الايقاع الموسيقى وأنهما ليسا نشازا خارجا عليه ؛ حيث أضحى تفسير الزحاف تفسيرا للايقاع الشعرى .

جـ- حاول البحث أن يبين الحاكم الأكبر لهاتين الظاهرتين من خلال عدة اعتبارات كان أولها : فكرة التوالى التى هى قرينة ذوق اللغة ونظامها أساسا ومن هنا كان تأثيرها حاكما للايقاع الشعرى . وقد تعددت الكراهية فلم يقف أمرها عند توالى المتحركات وحدها بل تعداها إلى كراهية توالى الأسباب والتفعيلات . وكان ثانيها : الدور الذى تؤديه السكتة فى قبول ما يسمي بالمزاحفة . وكانت هذه السكتة حصيلة قيم متعددة كالنبر والوقفة الزمنية ومثلت هذه السكتة دورها فى النظام حيث أضحت جزءا من الميزان ودورها فى السياق حيث أضحت حلا لهاتين الظاهرتين . وكان الحاكم الثالث : هو الانشاد وهو ذو دور سياقى قد يفهم اطلاقه لكن البحث أثبت إحكامه من خلال التلاحم مع النظام حيث أظهر البحث أن حرية المنشد منوطة فى حدود ما يتفق مع الذوق الموسيقى . أما الحاكم الأخير: فكان ما يسمى بالتردد الشطرى والقافوى وفيه بينا دور القافية فى فهم العلل فى موسيقى الشعر وفى بعض الزحافات التى تطرأ فى النهاية . وأظهرنا الدور الذى تؤديه حروف المد من امكان اتزان موسيقى من خلالها على مستوى البيت والقصيدة كلها وكانت تلك محاولة لخصوص فهم القافية فى اطار البيت وليس النهاية وحدها .

د - حاول البحث أن يركز جهده حول اثبات فكر دراسى العربية فيما يخص الايقاع الشعرى لقد بين البحث أن نظامهم الايقاعى لموسيقى شعرهم نظام دقيق محكم وأن تفعيلاتهم ووحدات هذه التفعيلات المكونة من السبب والوتد تصور ايقاع شعرهم خير تصوير . وأورد البحث أن وحداتهم

الواردة لـم يك اختـيارها ممثـلا للايقـاع أمرا عتـباطيا وانمـا كان للايـحاء الموسيقى الذي تعطيه القيم الصوتية لـهذه التفعيلات واعتمادا على الحقيقة السـابقة رفض الـبحث ما يـسمى المقـطع اللغـوى مصورا للايـقاع ؛ لأن المقاطع اللغوية لا تمثل كل ما وهو وارد فى ايقاع الشعر .

ورفض البحث أيضا اعتبار الحركة والسكون وحدهما ممثلين لهذا الايقاع ، وخلص مـن ذلك الرفض إلى اعـتبار أن المقاطع الـتى يمكن أن تقـبل هى المقاطع الشعريـة وهى مقاطع لها حكمها الخاص فى موسـيقى الشعر وفى خضم ذلك أثبت البحث أيضا قيمة التفريق بين ايقاع الوتد المجموع وايقاع الوتد المفروق ودل على أن كون الوتد المفروق ذا قـيمة ايقاعية له ما يبرره من التشكيل الوارد لبحور الشعر العربى .

هـ- بين البحث أن أوزان الشعر نموذج حاكم صالح لأن يحوى تحته كل ما يرد فى ايـقاع الـلغة وصـالح لأن يمـثل صور الانـشاد المـتعددة حـيث كـانت التفعيلات نماذج كـمية تحوى فى اطارها عديدا من النسـب الزمنية . حيث جاءت فاعـلاتن على سـبيل المثال صـورا متعددة بحـساب الزمن ولـيست صورة واحدة .

و- أثبت البحث أيضا أن الزحافات والعلل أمورٌ لا تفهم منعزلة منفردة اذ لابد فى فهمها من تصور ايقاع شامل للبيت والقصيدة ومن هنا أكد البحث ربط الزحاف والـعلة بالبـحر لا التفعـيلة وأبان أن هذا مـأخوذ من فهم عـلماء العربية .

ز - تعرض البحث لفكرة الدوائر وكـان عرضه لها أمرا لازما لأن الدوائر تمثل القيمة التجريدية التى على أساسها كان الايقاع الشعرى . وبين أنها لم تك عبثـا حين فكر فيهـا الخليل ؛ لأن أى واقع كمـا قلت لابد له من مـنظور تجريدى وقيمته تـأتى إذا حوى ايقاع الشعر فى صورتيه المثالـية والسياقية .

وهنا كانت دوائر الخليل حسب مفهومها الرياضى الهندسى مؤذنة بتصور الزحافات فى ايقاعنا الشعرى . وفى بحثنا عن فكرة الدوائر لدى الخليل تبين لنا أنها محاولة زائدة لم يأت حتى الآن ما يجبها أو يثبت نقصا فيها ، لقد بان ذلك من خلال المحاولات التى زعمت الدوائر فى دائرة واحدة . أو على أساس من تحويلهما إلى منظور رقمى يمكن أن يفسر وجود الزحاف والعلة من خلاله ودفع ذلك يوحى بأن نظام الخليل نظام رائع ومحكم فى بابه .

والحديث عن الدوائر نموذج لتلك العلاقة التى أدارها البحث فى سطوره دائما وهى العلاقة القائمة بين النظام والسياق أى بين الوزن المأخوذ من نظام الدائرة الذى هو الصورة المثلى وبين الواقع الشعرى الذى يخضع هذه الصورة للتطبيق الفعلى .

ح - أبان البحث أيضا بعض الآراء الخاصة التى يمكن أن تضيف فهما للأوزان الشعرية من ذلك تقسيمه لقيم البحور متماثلة وبحور متجاوية وبحور مركبة ومحاولته لم البحور وفهمها على أساس هذا التقسيم ، كما أبان البحث فى ايجاز أن محاولة رصد الايقاع الموسيقى للأشعار كلها على أساس من الكتابة الصوتية كفيل بأن يمثل تفسيرا مقارنا . وقد ترك ذلك لمحاولات جادة يمكن أن تخضع للتحقيق بعد ذلك .

ط - أبان البحث عبقرية علماء العربية وأول من سجل البحث عبقريتهم الخليل بن أحمد والخليل لا يحتاج إلى اثبات عبقريته فيما جاء به وانما كان دأب البحث أن يثبت عبقريته فيما توهمه البعض مأخذا عليه من أمر الدوائر وأمر الزحاف والعلة . كذلك سجل البحث قيما عديدة قال بها علماء من أمثال ابن عبد ربه وابن رشيق والدمامينى وسجل قيما علمية مما جاء به حازم القرطاجنى فى بيانه لتصور الوحدات وادراكه لقيم الانشاد .

ى – حاول البحث أن يعرض مجموعة من الآراء التى هى بمنأى عن القارىء العربى ومن هنا كان عرضه المفصل للبحث الرائد الذى قدمه المستشرق الفرنسى جويار الذى حاول أن يفسر بحور الشعر وظواهره من خلال علم الموسيقى ، وقد كان تفصيلنا لهذا البحث راجعا لعدة أسباب : منها أن هذه النظرية التى قدمها لم تقدم كاملة لحقل الثقافة العربية حيث كانت حبيسة لغتها التى صدرت بها وقد يسّر الله لها الأستاذ المنجى الكعبى حيث ترجمها للعربية لكن هذه الترجمة لم تر النور بعد فكان أن حاولنا قدر الامكان بيانها فى معرض حديثنا عن دور النبر فى فهم الايقاع الشعرى وتفسير الزحاف والعلة . ومنها أن محاولة جويار تمثل تصوراً يمكن أن يفهم من خلاله آراء كثرة من الدارسين المحدثين حيث كانت هذه المحاولة مثار أفكار لأبحاث كثيرة عند من أخذ على عاتقه البحث فى هذا الحقل . ومنها أن هذه النظرية اعتمدت فى أساسها على ما قدمه علماء العربية من تصور لبحور شعرهم . ومنها أن هذه النظرية استطاعت أن تقدم بعض الحلول لموضوع الزحاف والعلة حيث قدم جويار حلا لهذه المشكلة بناء على قانونه الموسيقى فى تعاقب الأزمنة القوية والضعيفة حيث كان هذا التعاقب ممثلا لعديد من البدائل الايقاعية وقد أضاف فهم جويار دور السكتة الزمنية التى أمكن قبول كثير من المزاحفات عن طريقها .

وتلك بعض نتائج حاول البحث التوصل إليها وغيرها من جزئيات وتصوات في داخل البحث كثير . والبحث وان كانت فيه ايجابيات فأحسب أن مردها إلى استكناه فكر علماء العربية القدامى وعلى رأسهم الخليل عبقرى العربية الأول ولقد بان من خلالهم أن لغتنا العربية شعرا ونثرا لها من النظام المحكم فى ذهن هؤلاء العباقرة ما يجعل الانسان يقف مشدوها مبهورا أمام عملهم الخلاق ، لقد كنت حين أفرض فرضا أحس صوابه وأرى فيه تفسيرا لأمر ما أجد مصداقه حين اتفحص تراث هؤلاء العباقرة .

ويهمنى فى ختام هذا البحث أن أقدم بعض الاحترازات التى يمكن أن تدرء بعض القصور . لقد ألقى البحث قضاياه فى ثوب الاحتمال لعلمه أن هذا نهج حقيقى فـى ذلك الموضوع لأن دارسا واحدا لا يمكن أن يجزم بـأمر ما فى هذه القضية ؛ لأنه يكون بذلك قد فسر الايقاع كله بل اللغة كلها وتلك مسألة دونها أهوال وأهوال . لقد استخدم البحث فى الـوصول إلى موضوعه معطيات علم الأصوات واعـتبر ذلـك خادما لـلبحـث كما أمـكنه أن يـصور بعـض الروءى الموسيقية من خلال ما أصدره البعض من تفسير الزحاف والعلة على أساس من هذه الرؤى . وقد أمكن لمـثل هذه الروءى أن تعالج حقا بعـض قضايا الزحاف والعلة .

لقـد ناقش البـحث فى سـطوره عديدا مـن الآراء ولم يقـصد فى نقـاشه التعريض أو الهدم وانما كان أساس نقـاشه توضيح الرؤية من خلال تلك الآراء وقد بان أن لكل عمل أو رأى ايجابيات كما كانت له بعض سلبيات . وهذا قد أكد لى أنه لابد مـن جهود كثيرة يؤخذ مـن كل جهد منها حسـناته ومن خلال هذه الحسنات المتعددة سوف يوجد تنوير لفهم الايقاع الشعرى .

لقد اعـتمد البـحث على مصـادر ومراجع متعـددة قديمة وحديـثة . وفى مراجعه القديمة كان يـكتفى ببعض منها لعلمه أن الـبعض الآخر يدور فى فلك البعض الأول ؛ ومن هنا كـان تركيزنا على بعض المراجع التـى تغطى موضوع البحـث تغطية كـبيرة وتمثـل رؤية القدامى خـير تمثيل وهـذا قد دعانا أن نـنعم بصحبـة كتاب الدمامينـى « العيون الغامزة فـى خبايا الرامزة » حيـث مثل هذا الكتاب معـظم أفكار علماء العربيـة القدامى ، ولم ينس البحـث أن يقف أيضا وقفة متأنية أمام الجهود الكاملة لبعض المحدثين كالوقفات التى تملى فيها البحث ما قدمـه الدكاترة أنـيس ومندور رحمـهما الله وشكـرى عياد وكمـال أبو ديب وطارق الـكاتب وآراء هؤلاء تـعطى صـورة صادقة لـفهم المحدثـين من علـماء العربيـة لايقاع الشعر . كـما كانت وقفتـنا المتأنية أمـام عمل جويار لأنهـا تمثل

الجانب الآخر لفهم المحدثين وهو فهم المستشرقين لايقاع شعرنا ومن ثم يكون البحث قد صور كل المنازع حيث بانت أمامه رؤى القدامى من دارسى العروض وروى المحدثين من عرب ومستشرقين وقد آثر البحث أن يجعل الفكرة أساسه ومن ثم لم يهتم فى عمله بالترتيب الزمنى للاشخاص اهتماما واجبا بقدر اهتماما بتوارد الفكرة وبذا أضحى القديم يفسر حديثا والحديث يوضح قديما .

لقد كثرت الجداول التوضيحية فى هذا البحث . وهذا ضرورى فى موضوعنا حيث كانت رؤية التمام والنقص فى الايقاع بحاجة إلى تمثلها من خلال عدة اعتبارات كالكتابة الصوتية والمقطعية والكتابة الموسيقية .

ان المتفحص لما جاء فى الرسالة قد يحس تداخلا كبيرا بين موضوعاتها وهذا أمر طبيعى فى هذا العمل لأن الفصل تماما بين قضايا البحث صعب للغاية . فان من الصعب مثلا عند الحديث عن السكتة أن نهمل دور الانشاد . ومن الصعب أيضا أن نتحدث عن النبر مع فصمه عن الكم تماما ؛ ذلك لأن الزحافات والعلل كما قلنا لا تفسر من خلال منظور واحد بل تتكاتف أمور كثيرة فى تفسيرها .

وبعد فأحسب أن الجهد الذى قدمته حاول أن يبحث عن تفسير لمسألة تمثل ايقاع الشعر . وحين يرد فى هذا الجهد بعض صواب فالباحث يدرك أن ذلك الصواب مردود فى النهاية إلى رؤية علماء العربية الساطعة فإذا ما ورد خطأ به فان تبعة ذلك الخطأ مردودة إلى تلك الافتراضات الجمة التى كان يقصد الباحث منها انارة السبيل . فعلى قدر الطاقة قدمت وما توفيقى إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب .

أحمد كشك

مصادر البحث

- أسس علم اللغة . تأليف : ماريو باى . ترجمة الدكتور أحمد مختار عمر منشورات جامعة طرابلس - كلية التربية سنة ١٩٧٣م .
- الأصوات اللغوية د. ابراهيم أنيس . دار الفكر العربى سنة ١٩٥٢م .
- أصوات اللغة . د. عبد الرحمن أيوب . الطبعة الثانية سنة ١٩٦٨م .
- الايقاع فى الشعر العربى . للأستاذ ميشيل الله ويردى . المقتطف . مايو سنة ١٩٥١م .
- بحور الشعر العربى بين التماثل للسيد أحمد كشك . مجلة الشعر العدد العاشر ابريل سنة ١٩٧٨م ومجلة الثقافة العربية أغسطس سنة ١٩٧٦م .
- التطور النحوى للغة العربية . سلسلة محاضرات ألقاها فى الجامعة المصرية الأستاذ برجشتراسر أستاذ اللغات السامية بجامعة ميونيخ سنة ١٩٢٩م .
- الخصائص صنعة أبى الفتح عثمان بن جنى - تحقيق محمد النجار - الطبعة الأولى دار الكتب المصرية سنة ١٩٥٦م .
- دراسات فى علم اللغة د. كمال بشر . دار المعارف سنة ١٩٦٩م .
- دراسات فى العروض والقافية د. عبد الله درويش . مكتبة الشباب .
- دورس فى علم أصوات العربية . جان كانتينو . نقله إلى العربية صالح القرمادى الجامعة التونسية . نشريات مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية سنة ١٩٦٦م .
- الدوائر العروضية واستخدامها فى الشعر العربى . رسالة ماجستير مقدمة لكلية دار العلوم من السيد محمد عامر حسن باشراف الدكتور محمد سالم المختون .

- ديوان أبى الفضل بهاء الدين زهير . عنيت بنشره وتصحيحه والتعليق عليه بعد مراجعته على عدة نسخ خطية - ادارة الطباعة المنبرية .
- ديوان الحماسة وهو ما اختاره أبو تمام حبيب بن أوس الطائى من أشعار العرب .

ملتزم طبعه الشيخ محمد عبد القادر سعيد الرافعى . طبع بمطبعة التوفيق بمصر سنة ١٣١٢ هـ .
- ديوان طرفة بن العبد تحقيق وتحليل ونقد الدكتور على الجندى - مكتبة الأنجلو المصرية .
- ديوان مجنون ليلى جمع وتحقيق عبد الستار أحمد فراج . ملتزم الطبع والنشر مكتبة مصر الفجالة .
- صناعة الاعراب لأبى الفتح عثمان بن جنى تحقيق الأستاذ مصطفى السقا مطبعة البابى الحلبى ، الطبعة الأولى سنة ١٩٥٤م .
- شرح ديوان أبى الطيب المتنبى لأبى البقاء العكبرى . ضبطه وصححه مصطفى السقا وآخرون . مطبعة مصطفى البابى الحلبى سنة ١٩٣٦م .
- الشعر العربى غناؤه ، انشاده ، وزنه . د. محمد مندور مجلة المجلسة فبراير سنة ١٩٥٩م .
- الشعراء وانشاد الشعر للأستاذ الشاعر على الجندى . دار المعارف سنة ١٩٦٩م .
- الصاحبى فى فقه اللغة وسنن العرب فى كلامها لابن فارس - المطبعة السلفية .
- ظواهر من العروض والقافية . د. محمد سالم المختون . مجلة الشعر العدد السادس ابريل سنة ١٩٧٧م .

- العربية الفصحى نحو بناء لغوى جديد تأليف الأب هنرى فليش . تعريب وتحقيق الدكتور عبد الصبور شاهين - المطبعة الكاثوليكية بيروت الطبعة الأولى سنة ١٩٦٦م .

- العقد الفريد تأليف أبى عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسى شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه أحمد أمين ، أحمد الزين ، ابراهيم الابيارى . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٦م .

- علم اللغة مقدمة للقارىء العربى د. محمود السعران . دار المعارف سنة ١٩٦٢م .

- العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده لأبى على الحسن بن رشيق القيروانى الأزدى حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محيى الدين عبد الحميد دار الجبل - بيروت - لبنان الطبعة الرابعة سنة ١٩٧٢م .

- عناصر الموسيقى فى الشعر العربى د. إبراهيم أنيس . مجلة الشعر العدد الثانى ابريل سنة ١٩٧٦م .

- العيون الغامزة على خبايا الرامزة للدمامينى بدر الدين أبو عبد الله محمد بن أبى بكر (ت ٨٢٧م) تحقيق الحسانى عبد الله . من ذخائر العروض . مطبعة المدنى .

- فى البنية الايقاعية للشعر العربى د. كمال أبو ديب دار العلم للملايين بيروت - الطبعة الأولى سنة ١٩٧٤م .

- فى علمى العروض والقافية د. أمين على السيد . دار المعارف سنة ١٩٧٤م .

- فى الميزان الجديد د. محمد مندور . دار نهضة مصر الفجالة القاهرة .
- قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة - منشورات النهضة - بغداد - الطبعة الثانية سنة ١٩٦٥م .
- قضية الشعر الجديد د. محمد النويهى - دار الفكر الطبعة الثانية سنة ١٩٧١م .
- القيمة النحوية للموقع رسالة ماجستير مقدمة لكلية دار العلوم من السيد أحمد محمد كشك باشراف الدكتور تمام حسان سنة ١٩٧٥م .
- الكافى فى العروض والقوافى . للخطيب التبريزى تحقيق الحسانى عبد الله المجلد الثانى عشر - الجزء الأول مايو سنة ١٩٦٦م . مجلة معهد المخطوطات العربية .
- اللغة العربية معناها ومبناها . د. تمام حسان . الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٣م .
- مبادئ النقد الأدبى تأليف آرمسترونج رتشاردز - ترجمة وتحقيق الدكتور مصطفى بدوى - مراجعة د. لويس عوض . وزارة الثقافة والارشاد القومى .
- محاولات للتجديد فى موسيقى الشعر السيد أحمد كشك - مجلة الشعر العدد الثامن أكتوبر سنة ١٩٧٧م .
- محاضرات فى اللغة . د. عبد الرحمن أيوب - القسم الأول . ساعدت جامعة بغداد سنة ١٩٦٦م .
- المدخل إلى النقد الأدبى الحديث . د. محمد غنيمى هلال - القاهرة سنة ١٩٥٨م .

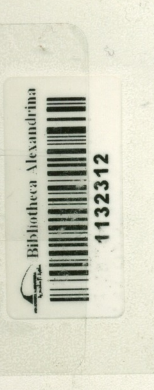
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها . د. عبد الله الطيب - دار الفكر - بيروت - الطبعة الثانية سنة ١٩٧٠م .
- مشكلة الدوائر الخليلية وصلتها بحقيقة الوزن فى الشعر العربى - للأستاذ محمد اليعلاوى - حوليات الجامعة التونسية - العدد الرابع سنة ١٩٦٧م .
- المصطلحات العروضية . د. عبد الله درويش - مجلة الأزهر أكتوبر سنة ١٩٦٠م .
- مناهج البحث فى اللغة . د. تمام حسان . مكتبة الأنجلو - الطبعة الأولى سنة ١٩٥٥م .
- المنصف شرح الأمام أبى الفتح عثمان بن جنى لكتاب التصريف للامام أبى عثمانت المازنى النحوى البصرى - تحقيق : ابراهيم مصطفى - عبد الله أمين - الطبعة الأولى أغسطس سنة ١٩٤٥م .
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء صنعه أبى الحسن حازم القرطاجنى - تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة تونس سنة ١٩٦٦م .
- منهج البحث فى الأدب واللغة للانسون وما ييه نقله إلى العربية د. محمد مندور دار العلم للملايين - بيروت سنة ١٩٤٩م .
- موازين الشعر العربى باستعمال الأرقام الثنائية . د. محمد طارق الكاتب البصرة الطبعة الأولى سنة ١٩٧١م .
- الموجز الخاص ببراءة الاختراع الوراد عن أكاديمية البحث العلمى والتكنولوجيا بسفارة الجمهورية العراقية بالقاهرة ١٩٧٧/٤/٣٠م .
- موسيقى الشعر . د. إبراهيم أنيس مكتبة الأنجلو الطبعة الرابعة سنة ١٩٧٢م .

- موسيقى الشعر العربى . د. شكرى محمد عياد دار المعرفة - الطبعة الأولى سنة ١٩٦٨م .
- نظرية جديدة فى العروض العربى للمستشرق الفرنسى ستانيسلاس جويار صدر الكتاب بباريس سنة ١٨٧٧م . وقد ترجمه للعربية الأستاذ المنجى الكعبى وراجع الترجمة الأستاذ عبد الحميد الدواخلى والكتاب بحوزة الأستاذ الدواخلى .
- نمط صلب ونمط مخيف . الأستاذ محمود شاكر - مجلة المجلة يونيو سنة ١٩٦٩م .

الفهرست

رقم الإيداع
١٩٩٥ / ٨٠٣٣
الرقم الدولى
I.S.B.N
977-00-9255-X

دار الهانى للطباعة
ت : ٢٢١٢٠٥٥


Bibliotheca Alexandrina
1132312